

## «ACQUA CHE BOLLE AL FOCO». IL LABORATORIO DEI CINQUE CANTI ARIOSTESCHI

### 1. IN APERTURA\*

Per quanto complessivamente infido, il resoconto della visita a Galasso Ariosto del 1543 con il quale Girolamo Ruscelli apre le sue *Mutationi* risulta facilmente credibile quando il poligrafo afferma che nei quaderni e nei fogli, in parte autografi, lasciati da Ludovico, molte stanze si presentavano assai tormentate, e addirittura «ve ne erano di molte cassate, o tagliate via [...]». Et fra l'altre cose, erano quelle, che doppo la morte sua hanno stampate et battezzatele CINQUE Canti d'un nuovo libro». <sup>1</sup> Non vi è nulla di sorprendente, certo, nelle correzioni e nei ripensamenti di abbozzi manoscritti, ariosteschi in particolare. Anche in pulito, però, questo grande frammento – che non giunse mai a una revisione definitiva <sup>2</sup> – conserva nel suo peculiare assetto tematico e formale

\* Si anticipa qui la pubblicazione di un saggio destinato, con il titolo *I Cinque canti*, alla raccolta delle letture integrali del *Furioso* tenutesi dal 2007 al 2013 fra Padova e Losanna (Baldassarri–Praloran 2016-). Ringrazio per la disponibilità i curatori del secondo volume dell'opera, attualmente in fase di lavorazione: Gabriele Bucchi, Annalisa Izzo e Franco Tomasi; e per l'accoglienza i direttori di queste «Carte Romanze»: Anna Cornagliotti, Alfonso D'Agostino e Matteo Milani; nonché la redazione della rivista, e in particolare Dario Mantovani.

<sup>1</sup> Ariosto (Ruscelli): c. n. n. Sulla dubbia affidabilità di Ruscelli si vedano Morini 1979: 160-84; Trovato 1991: 241 ss.; e ancora di recente Manzocchi 2012: 151-64.

<sup>2</sup> «L'opera che si riteneva, orfana e fragile, abbandonata alla pietosa tutela di copisti ed editori, ci consegna, conservate sotto un velo sottile e amico, le impronte ancor vive del lavoro correttorio dell'Ariosto»; ma si tratta di una «correzione iniziata e presto tralasciata». E ancora: «Le tradizioni MG e T [derivanti da un unico originale] [...] unanimemente denunciano lo stadio incompiuto dell'elaborazione» (Segre 1954b: 131-2, 142, 152); ma già commentando l'edizione Segre delle *Opere minori* (Ariosto [Segre]), Carlo Dionisotti aveva scritto: «non mi immagino un Ariosto che butti via più di cinquecento sue ottave senza tornarci su più di una volta, anche a distanza di anni, rileggendo e correggendo» (Dionisotti 1960: 52). All'edizione critica del frammento attende Valentina Gritti, la quale ha intanto anticipato la discussione dei testimoni in un

tracce visibili del processo di elaborazione: un terreno di studio di grande interesse, già autorevolmente indagato da un punto di vista prevalentemente linguistico,<sup>3</sup> ma per molti aspetti ancora da esplorare.

Le pagine che seguono non sono una *lectura* sistematica dei *Cinque canti*,<sup>4</sup> bensì un percorso lungo itinerari intersecati, con frequenti escursioni intertestuali: una prospettiva da varie angolature, in vista di qualche considerazione organica. Osserveremo come esistano elementi di agglutinazione fra i *Cinque canti* e specifici episodi del *Furioso*, e come in alcuni casi l'agnizione del contatto determini un mutamento di prospettiva nell'interpretazione. Vedremo anche come zone di rigoglio linguistico e retorico, spesso in dimensione colloquiale (sia pure di ispirazione pulciana, ma anche vicina allo stesso Ariosto delle *Satire*, dei capitoli e del teatro, come più volte segnalato dalla critica) si accompagnino a soluzioni deboli sul piano della struttura narrativa.

Marina Beer ha parlato di «legnosità» e di «secchezza quasi stenografica dei passaggi»,<sup>5</sup> aspetti per i quali non mancheranno conferme; ora però intendo richiamare l'attenzione su una caratteristica in controtendenza. Per cominciare, apriamo il *dossier* aggiornato del contenzioso *Fate contro Resto del mondo*. Rispetto a quanto già noto, veniamo a sapere che le fate si sono spartire rigidamente le zone di influenza terrestri, «ma comune fra lor tutto il mare hanno, / e ponno a chi lor par quivi far danno» (IV 42, 7-8). Già sapevamo, inoltre, che non possono morire.<sup>6</sup> Non vengono nominate – benché non si possa del tutto escludere una loro tacita presenza – le boiardesche Febosilla e Fata del Fonte,<sup>7</sup> e

saggio di imminente uscita (Gritti in c. s.), che ho potuto leggere in anteprima per la cortesia dell'autrice.

<sup>3</sup> In particolare dallo stesso Segre 1954b. Per un riepilogo delle questioni filologiche e del dibattito critico novecentesco rimando a Zatti 1997a: 27-38, e alla relativa *Nota bibliografica*, aggiornata al 1995. Saggi più recenti verranno ricordati nelle note che seguono. Il 2016, anno ariostesco, si è rivelato particolarmente felice anche per gli studi sui *Cinque canti*; ho potuto tenere conto, nella revisione del mio contributo, dei recentissimi Brusagli 2016, Campeggiani 2016 e appunto Gritti in c. s.

<sup>4</sup> D'ora in avanti CC. Altre abbreviazioni: *In.* (*L'Innamoramento de Orlando*); *OF* (*Orlando Furioso*). Il mio lavoro si è avvalso ampiamente del ricco commento di Sergio Zatti (Ariosto [Zatti] e Zatti 1997b).

<sup>5</sup> Beer 1987: 148.

<sup>6</sup> *OF* X 55-56 (Alcina) e anche XLIII 98 (Manto), da confrontare con la chiosa boiardesca alla vicenda di Febosilla, *In.* II xxvi 15.

<sup>7</sup> Sempre che non si tratti di una emanazione di Morgana, come ho ipotizzato altrove (cf. Zampese 1994: 116-8).

le ariostesche Melissa e Logistilla. In compenso ci sono nomi nuovi, persino coinvolti in frequentazioni altolocate relativamente recenti: «et una a cui tese le reti Borso» (CC I 26, 4). Vorremmo saperne di piú, ma Ariosto tace; e chi aveva titolo per essere maggiormente informato sui fatti di quella generazione – intendo Boiardo – non mi risulta ne abbia mai parlato.

Fra tutte spiccano, in modo diverso, le due sorelle Alcina e Morgana: l'una si presenta energica e determinata e – dobbiamo supporre – riccamente adornata come le sue colleghe; l'altra invece

mesta, con chiome rabuffate e sciolte,  
alfin comparve squalida e negletta,  
nel medesmo vestir ch'ella avea quando  
le diè la caccia, e poi la prese, Orlando.

(CC X 1, 5-8)

La trasandatezza nel corpo e nelle chiome è condizione esteriore tipica della disperazione; mentre nella menzione del «medesmo vestir» di Morgana c'è una ostentata fedeltà al racconto boiardesco,<sup>8</sup> che riaccende la curiosità sul significato di quelle vesti, là attentamente descritte: un abito «bianco e vermiglio / che sempre scappa a cui li dà de piglio» (*In*. II viii 43, 7-8; «bianco e vermiglio» anche a ix 17, 3), «aperto [...] / dal dextro lato e dal sinistro ancora» (ix 24, 1-2), simbologia non decifrabile fino in fondo,<sup>9</sup> certo connessa con la connotazione di Morgana-Occasio. Condizionata dal giuramento sul temibile Demogorgone, impostole da Orlando, la fata era stata costretta a cedere l'amato Ziliante, ed era scomparsa nel fondo del suo lago.

Ma il probabile progetto boiardesco di condurre avanti le macchinazioni di Morgana anche dopo il giuramento di non nuocere continua ad agire in *OF* attraverso la sottile traccia del bracciale di Ziliante, destinato a divenire – avendolo Angelica ricevuto da Orlando e poi donato ai pastori suoi ospiti (XIX 37-40) – «la secure / che 'l capo a un colpo [...] levò dal collo» al paladino geloso (XXIII 120-121).<sup>10</sup> Troviamo Zi-

<sup>8</sup> Cf. Casadei 1993: 120 e n.

<sup>9</sup> I colori sono forse associabili a Venere (Boiardo [Tissoni Benvenuti]: 43n.).

<sup>10</sup> Per David Quint (1992: 102), «il richiamo alla maggior prodezza compiuta dall'Orlando boiardesco in questo stesso momento della sua discesa nella pazzia costituisce, nel contesto ariostesco, una citazione ironicamente rovesciata del sistema di fede umanistica che sostiene l'*Innamorato*, fede nella facoltà umana di dominio sopra la fortuna. Tale rovesciamento si farà pienamente esplicito nel primo dei *Cinque canti*»,

*liante* a XIX 38, 1, ma *Gigliante* a XXXIX 62, 4, quando a suo nome il vecchio Bardino informa Brandimarte della morte del padre. L'aspetto linguistico, padano e pertanto arcaico, della prima occorrenza sembra rivelare che la vicenda di Angelica fra i pastori ha stretti contatti con l'intento boiardesco (forse in questo punto rispettato da Ariosto con qualche difficoltà, nella necessità di sanare una possibile aporia narrativa, come sembra rivelare la considerazione imbarazzata di XIX 39, 5-8: «Se lo serbò [il bracciale] ne l'Isola del pianto, / *non so già dirvi con che privilegio*, / là dove esposta al marin mostro nuda / fu da la gente inospitale e cruda»), mentre la notizia della successione ereditaria, per quanto affidata a una vecchia conoscenza boiardesca quale Bardino, ex-schiavo di re Manodante, è probabilmente una trovata nuova, che consente di ribadire il disinteresse per i beni terreni e la fedeltà a Carlo (XXXIX 63) dell'imminente martire. Edizione dopo edizione, sfugge alla revisione ariostesca la vistosa allofonia.

Nei CC, la sottrazione di «Gigliante il biondo» (I 13, 7) è annoverata da Alcina fra i torti subiti dalla sorella. Un altro dettaglio significativo, nella descrizione del concilio, è l'infelice soluzione formale dell'inciso di I 27, 2: le fate si dolevano «chi di Dudone e chi di Brandimarte, / *quando'era vivo*, e chi di Carlo istesso», che ha tutta l'aria di un promemoria, forse in cerca di un nesso sintetico per ricordare che il cavaliere aveva goduto del favore di Morgana (*In. II* viii 36):

E sapiati che 'l franco Brandimarte	36
non fo per forza come gli altri preso,	
ma Morgana la Fata, con mal'arte	
l'avea d'amor con falsa vista aceso;	
e seguendola lui per molte parte	
non fo d'alcun giamai con arme offeso,	
ma con carecie e con viso iocondo	
fo trabucato a quel dolente fondo. <sup>11</sup>	

nella cui «visione amara e quasi nichilistica [...] l'Ariosto mostra la vendetta della fata: il trionfo del tempo e la reversione a Caos di ogni umana cosa». Piuttosto che su un rovesciamento ideologico, tuttavia, porrei l'accento proprio sulla continuità narrativa – nella trama profonda – dell'ostilità di Morgana, mai completamente neutralizzata.

<sup>11</sup> Nella nota a questa ottava, Tissoni Benvenuti sottolinea l'intento di «togliere a Brandimarte la taccia di avidità che gli era rimasta dopo il suo repentino e vano inseguimento del cervo dalle corna d'oro (I xxii 57-61), e riportarlo all'atmosfera cavalleresca consueta»; e commenta: «il trattamento privilegiato che gli riserva Morgana deve essere ricondotto alla famiglia d'origine di Brandimarte (re Manodante delle ricchissi-

Ma c'è di più: Brandimarte, per motivi misteriosi, era stato messo a parte della profezia genealogica estense istoriata nella loggia di Febosilla (*In*. II xxv);<sup>12</sup> e subito dopo si era reso artefice attraverso il *fier baiser* della liberazione della fata (II xxvi 14): personaggio che non potrebbe dunque essergli ostile e che forse per questo non compare nel concilio ariostesco.

Nel complesso, le motivazioni che animano le fate (*CC* I 11-29) sono pienamente coerenti con il progetto epocale di vendetta, ma troppo esplicitate, e anche per questo poco suggestive. In ciò, Ariosto si allontana bruscamente dal *pattern* arturiano dell'agire aleatorio delle fate, un modello rispetto al quale Boiardo aveva invece preso le distanze molto sottilmente, seminando gli indizi di un accanimento coordinato contro Orlando. L'invenzione del concilio toglie suggestione narrativa e anche forza etico-allegorica alle vicende pregresse per le quali le singole fate boiardesche chiedono ora vendetta.<sup>13</sup>

La cornice sfarzosa del *Concistoro*<sup>14</sup> è il palazzo del Demogorgone, che non è descritto nell'*Inamoramento*, dove le funzioni dell'entità suprema sono spiegate solo come chiosa al giuramento che Orlando estorce a Morgana (I xiii 26-29). Il rimando sbrigativo di *CC* I 4, 1-2 alla competenza del lettore («Gli altri ornamenti, chi m'ascolta o legge / può immaginar senza ch'io 'l canti o scriva»), se non è un cedimento alla pigrizia,<sup>15</sup> può essere dunque riferito solo ad altri luoghi, come il Labirinto di *In*. II viii 15 ss (per l'insistenza sul numero *cento*) oppure direttamente i modelli celebri, come le regge di Venere in Claudiano e in Poliziano.<sup>16</sup>

Quando accade di menzionare il Demogorgone boccacciano, fonte certa di Boiardo, difficilmente il cenno va oltre la celebre descrizione che apre le *Genealogie*. Nel trattato, però, le occorrenze relative al nume sono una cinquantina, specialmente in quanto padre di una inquietante nidiata, a partire dal primogenito «Litigium [...], quod nos vulgatorii vo-

me Isole Lontane; cf. II xxiii 37); anche il fratello minore, Ziliante, è amato da Morgana (II ix 21-2 e xiii 24-5)» (Boiardo [Tisconi Benvenuti]: *ad. l.*).

<sup>12</sup> E successivamente anche dell'*ecfrasis* dinastica sui «duodeci Alfonsi», nel padiglione della Sibilla Cumana (*In*. II xxvii 51-59): cf. Dorigatti 2009: 37-9.

<sup>13</sup> Per un quadro d'insieme si veda Delcorno Branca 2012: 137-55.

<sup>14</sup> Meritano attenzione le rime [*foro*] : *oro* : *Concistoro* (*CC* I 9, 5), da confrontare con [*thesoro*] : *concistoro* : *oro* nell'altro mondo di Morgana (*In*. II viii 24).

<sup>15</sup> Vedremo fra poco come l'insinuazione maliziosa sia tutt'altro che inaccettabile.

<sup>16</sup> Non escluderei, in alternativa, la possibilità che l'ammiccamento al pubblico si riferisca ai ricchi ornamenti esterni con globi aurati, realizzati intorno al 1516 sul palazzo di Belvedere (cf. Marchesi 2011: 175-214, in particolare 185-6).

cabulo Discordiam dicimus» (I 3).<sup>17</sup> Entrambi i nostri autori gli attribuiscono proprio un ruolo di controllo sui comportamenti discordi, ma diversamente interpretato. Il nume boiardesco ci è descritto nelle sue funzioni fantasiosamente sanzionatorie, intento a stanare e punire sul campo ogni atto trasgressivo delle fate (*In*. II xiii 27-28):

Sopra ogni fata è quel Demogorgone 27  
 (non so se mai lo odisti raccontare),  
 e iudica tra loro e fa ragione,  
 e quello piace a lui, può di lor fare.  
 La notte se cavalca ad un montone,  
 travarca le montagne e passa il mare,  
 e strigie e fate e fantasime vane  
 batte con serpi vive ogni dimane.

Se le ritrova la dimane al mondo, 28  
 perché non ponno al giorno comparire,  
 tanto le batte a colpo furibondo,  
 che volentier vorian poter morire.  
 Or le incatena giù nel mar profondo,  
 or sopra al vento scalcie le fa gire,  
 or per il foco dietro a sé le mena,  
 a cui dà questa, a cui quella altra pena.<sup>18</sup>

Il personaggio ariostesco assume invece un ruolo sedentario e maggiore spazio sulla scena, ma nel suo ragionevole deliberare perde l'*appeal* che Boiardo gli aveva conferito con un brillante intreccio intertestuale fra il sostrato classico del giuramento di matrice omerica e l'immaginario folklorico nella punizione delle fate.<sup>19</sup> Il concilio che apre i *CC* sembra una solidale riunione di categoria, garante il buon presidente; ogni pulsione aggressiva è proiettata verso l'esterno. La concordia demogorgoniana è un espediente per rilanciare le ostilità nonostante la vittoria di Logistilla:

<sup>17</sup> Boccaccio (Zaccaria). Sulla tradizione quattro-cinquecentesca del personaggio resta fondamentale Mussini Sacchi 1991: 299-310.

<sup>18</sup> Un curioso effetto della fortuna cortigiana di questo emblema della dismisura è rappresentato dallo pseudonimo che sigla le epistole di un personaggio di spicco del bel mondo ferrarese, il colto e bizzarro Battista Stabellino, corrispondente di Isabella d'Este. Il gioco va ben oltre la semplice firma, e investe la complicità di un intero ambiente: «L'atto fondativo della religione di Demogorgon», spiega Andrea Canova (2013: 233), è una lettera da Ferrara del 1 agosto 1513, brillante resoconto di un mondano rito di divinizzazione, con tanto di fate.

<sup>19</sup> Quest'ultimo, a sua volta, rielabora Lucano e Stazio (Zampese 1994: 96-8).

Alcina non si può dolere pubblicamente di lei, ma può lamentare i torti subiti da Morgana. Nel discorso, pedestre ma divertente, l'eloquio dell'ammaliatrice stizzita non regge il cimento oratorio, e presto arranca in una dimensione colloquiale e domestica (I 14; 15, 1-2; 16):

Dico di quel che non *sapete* forse; 14  
 e s'alcuna lo *sa*, tutte nol *sanno*:  
 più che l'altre *soll'*io, perché m'occorse  
 gire al suo lago quel medesimo anno:  
 alcune sue (ma ben non se n'accorse  
 Morgana) raccontato il tutto m'hanno.  
 A me ch'a punto il *so*, sta ben ch'io 'l dica,  
 tanto più che le son sorella e amica.

A me convien meglio chiarirvi quella 15  
 parte, che dianzi io vi dicea confusa  
 [...]

Non è particolare e non è *sola* 16  
 di lei l'ingiuria, anzi appartien a *tutte*;  
 e quando fosse ancora di lei *sola*,  
 debbiamo unirsi a vendicarla *tutte*,  
 e non lasciarla ingiuriata *sola*;  
 ché siam compagne e siam sorelle *tutte*;  
 e quando anco ella il nieghi con la bocca,  
 quel che 'l cor vuol considerar ci tocca.

Nella concitazione, Alcina perde il filo, si ripete, naufraga in un balbettio di involontari poliptoti e di rime identiche, «fieramente guastando»<sup>20</sup> il discorso e abbassando il tono fino a contagiare il cronista: «E seguitò parlando [...] / [...] /che s'io volessi il tutto ir raccogliendo, / non avrei da far altro tutto il giorno» (I 18, 1-4). Sistema di riprese allo stadio di abbozzo, o sornione esercizio mimetico?

I passi successivi, con l'investitura dittatoriale di Alcina e la sua iniziale irresolutezza, sono introdotti attraverso due similitudini semplice-

<sup>20</sup> Il pensiero non può non correre al *duro trotto* rifiutato da madonna Oretta (*Decameron* VI 1). Per i lettori boiardeschi, segnalo che parte del racconto confuso – ma rivelatore di connessioni profonde – per il quale Alcina chiede venia è la condensazione nel verso «che 'l drago e i tori uccise alla fontana» (I 13, 6) delle imprese di tre grandi e distinti episodi fantastici: avventura del corno magico (tori e *serpente*), giardino di Falerina (drago e toro), regno di Morgana (fontana).

mente giustapposte, senza una vera concatenazione logico-sintattica (CC I 31-33):

*Come* nei casi perigliosi spesso 31  
 Roma e l'altre repubbliche fatt'hanno,  
 c'hanno il poter di molti a un solo cesso,  
 che faccia sí che non patiscan danno;  
 cosí quivi ad Alcina fu commesso  
 che pensasse qual forza o qual inganno  
 si avesse a usar; ch'ognuna d'esse presta  
 avria in aiuto ad ogni sua richiesta.

*Come* chi tardi i suo' denar dispensa, 32  
 né d'ogni compra tosto si compiace;  
 cerca tre volte e piú tutta la Sensa,  
 e va mirando in ogni lato, e tace;  
 si ferma alfin dove ritrova immensa  
*copia* di quel ch'al suo bisogno face,  
 e quivi or questa or quella cosa volve,  
 cento ne piglia, e ancor non si risolve:

questa mette da parte e quella lassa, 33  
 e quella che lasciò di nuovo piglia;  
 poi la rifiuta et ad un'altra passa;  
 muta e rimuta, e ad una alfin s'appiglia:  
 cosí d'alti pensieri *una gran massa*  
 rivolge Alcina, e lenta si consiglia;  
 per cento strade col pensier discorre,  
 né sa veder ancor dove si porre.

La successione delle similitudini risulta fiacca forse anche per la lunghezza della seconda, che in due ottave sembra non decollare, puntellandosi su espressioni già collaudate nell'episodio del vallone lunare: *una gran massa* (OF XXXIV 80-81, e ancora *massa* a 77) e [*immensa*] / *copia*.<sup>21</sup> La fiera per la festa dell'Ascensione per antonomasia è quella di Venezia; il *Dizionario veneziano* di Giulio Nazari registra, *ad vocem*, la significativa locuzione «*Andar a la Sensa*: rimbambire».<sup>22</sup>

<sup>21</sup> *Copia immensa* si trova a OF II 67, ma in un contesto guerresco (sangue sparso). Più interessante il ricorrere dell'espressione *una gran massa* in due zone che vedremo insistentemente vicine all'elaborazione dei CC: nella descrizione dell'orca (X 101, 4) e in quella della costruzione della tomba di Isabella (XXIX 32, 5).

<sup>22</sup> Nazari 1876: s. v.



## 2. TROPPO SPIEGATO

La conclusione della fase progettuale della controffensiva ferica è sancita (CC I 101) dal rovesciamento del giuramento del Demogorgone in quello imposto da Alcina a Gano, affinché non cessi l'ostilità verso Ruggiero e Orlando. Su Gano avremo modo di tornare fra non molto. Osserviamo intanto come le invenzioni che abbiamo incontrato fino a questo momento, a parte qualche parentesi felice, risultino nel complesso opache per eccesso di pedanteria. Questo è un limite ricorrente nei *Cinque canti*: tutto è troppo spiegato, oltre che povero di sfumature;<sup>23</sup> persino l'impresa delle api, che questa volta spicca sulla sopravveste di Rinaldo:

de la schiera di mezo fu il maestro  
 Rinaldo, che quel dí molto era adorno  
 d'un ricco drappo di color cilestro  
 sparso di pecchie d'or dentro e d'intorno,  
 che cacciate parean dal natio loco  
 da l'ingrato villan con fumo e foco.

(V 46, 3-8)

e non ha né l'efficace concisione del motto «pro bono malum», né la delicata allusività della similitudine che Bradamante riferisce a se stessa: «Cosí, ma non per sé, l'ape rinnova, / il mele ogni anno, e mai non lo possiede» (OF XLIV 45).<sup>24</sup>

Vediamo qualche altro esempio. Il secondo canto si apre con una lunghissima tirata sul signore giusto e buono, per giungere a introdurre la prosopopea del Sospetto (ott. 7), poi commentata fino all'ott. 17 con una parabola costruita su fonti storiche e falsariga ciceroniana.<sup>25</sup> Al disvelamento si arriva con fatica, attraverso successive ammissioni di lacune: «Sta lor la pena *de la qual si tacque / il nome dianzi*, e de la qual dicea» (7, 7-8 - 8, 1-2); «*Or dirò il nome, ch'io non l'ho ancor detto*: / nomata questa pena era il Sospetto» (7, 7-8). Nel complesso, risulta non ben risolto tutto l'episodio, come sembra denunciare dall'interno l'ottava 10 (vv. 1-4):

<sup>23</sup> Addirittura «manicheo» (Zatti 1997b: 1637).

<sup>24</sup> Per l'interpretazione dell'immagine è d'obbligo il rinvio a Ceserani 1988: 172-86 (176-8 e 181 sui CC).

<sup>25</sup> Si vedano Segre 1954a: 102-5, e Ariosto (Zatti): *ad l.*

*Non v'incresca* di starmi un poco a *udire*,  
ché non però *dal mio sentier mi scosto*;  
anzi *farò* questo ch'or narro *uscire*  
dove poi vi parrà che sia a proposto.

C'è una lieve debolezza nell'*excusatio*, che con ben altra decisione si manifesta invece come dichiarazione di poetica in *OF* XIII 80, 1-4: «Ma lascian Bradamante, e *non v'incresca* / udir che cosí resti in quello incanto; / che quando sarà il tempo ch'ella n'esca, / la *farò uscire*, e Ruggiero altrettanto». Zatti, che giustamente accosta l'annunciata digressione al modello delle *Satire*, ricorda anche l'analogo pronunciamento di VIII 51, 1-2, altrettanto imparentato con il nostro: «Bisogna, prima ch'io vi narri il caso, / ch'un poco *dal sentier dritto mi torca*».<sup>26</sup> In compenso, queste esitazioni conferiscono al padroneggiamento dell'*entrelacement* movenze affabili, che ritroveremo piú avanti.<sup>27</sup> Si riscattano, sul piano narrativo, le successive ottave «infernali» (13-16), con la vicenda del tiranno cui qualunque pena pare un sollievo rispetto alla vita terrena, rosa dalla diffidenza («la pena mostrò curar sí poco, / che disse il giustiziere: “Io te la cagno”», II 13, 5-6); e la finale consustanziazione del dannato con il flagello del Sospetto.

Prigioniero nel ventre della balena, Astolfo narra nel quarto canto (54 ss.) la vicenda che l'ha rovinato per la seconda e – a quanto sembra ritenere egli stesso – definitiva volta, quando lo *scelerato amore* (56, 8) per una castissima donna sposata l'aveva indotto a valicare i limiti del lecito. Inserito in un episodio che vedremo per altri versi piacevole, il racconto del protagonista non appare del tutto rifinito sul piano strutturale. Dopo la spietata confessione delle proprie nequizie, Astolfo rievoca la fulminea comparsa di una convenzionale donzella onnisciente, la quale, preconizzata la rovina del paladino, se ne va come «foco / che si vede pel ciel discorrer ratto» (66, 5-6). L'apparizione, sostanzialmente irrelata, viene da lui stesso ricondotta ad Alcina nel successivo, impacciato ten-

<sup>26</sup> Un esempio di scioglimento di tono analogo nel proemio di *OF* XXXII, «Soviemmi che cantare io vi dovea / (già lo promisi, e poi m'uscí di mente)», è discusso da Cesare Segre (2008: 9-10).

<sup>27</sup> Nell'episodio della balena, cf. *infra*. Per una lettura radicalmente negativa dei «due ruoli autoriali privilegiati della scrittura ariostesca: il regista dell'*entrelacement* e il narratore ironico» nei *CC*, si veda invece Zatti 1997b, specialmente pp. 1634-7.

tativo di razionalizzazione dei fatti, con congetture poco plausibili e la debole connessione «Come ho detto» (68, 5):

E se n'andò quel dì medesimo anco 67  
 a ritrovar Gualtierio afflitto e mesto,  
 che per dolor si battea il petto e 'l fianco,  
 e gli fe' tutto il caso manifesto:  
*non già ch'alcun me lo dicessi, e manco*  
*che con gli occhi i'l vedessi, io dico questo;*  
*ma, così, discorrendo con la mente,*  
*veggo che non puote esser altramente.*

*Conietturando, similmente, seppi* 68  
 esser costei d'Alcina messaggera;  
 [...] *Come ho detto*, costei Gualtier pei greppi  
 pianger trovò di sua fortuna rea;

(CC IV 67-68, 1-2 e 5-6)

Ancor più stentata la descrizione delle procedure segrete di comunicazione concordate con il messaggero (69-70), per nulla riscattata dal vistoso rigoglio retorico, con le tre rime equivoche *posta* e la similitudine del cacciatore tanto vicina a quella che ritrae Cimosco nell'agguato a Orlando (OF IX 73).<sup>28</sup> Come vedremo fra poco, si può ipotizzare che qui venga saggiata un'organizzazione della struttura narrativa, sostituita in C da un importante bilanciamento sul piano ideologico.

### 3. BRADAMANTE

All'inizio del V canto, Ariosto alza il calore dell'opposizione a Carlo Magno – scatenata dalle trame di Gano – a temperatura irragionevole, inducendo Marfisa, Bradamante e Guidone a durissimi propositi (V 19):

Marfisa ne parlò, come vi dico, 19  
 ai dui germani, e gli trovò disposti  
 che s'abbia a trattar Carlo da nimico  
 e far che l'odio lor caro gli costi;  
 che si meni con lor Gano, il suo amico,  
 e che s'un par di forche ambi sian posti;

<sup>28</sup> Ariosto (Zatti): *ad l.*; Casadei 1993: 119 sottolinea anche le rime aspre dell'ottava 72 (-occa, -oggia, -oghie).

e che si scanni, tronchi, tagli e fenda  
qualunque d'essi la difesa prenda;

salvo tenere aperto un altrettanto irragionevole spiraglio (V 22):

Egli e le donne, tolto i loro arnesi, 22  
in Armaco e a Tolosa se ne vanno  
due donzelle e tre paggi avendo presi,  
col conte di Pontier che legato hanno.  
Lasciànli andar, che forse piú cortesi  
che non ne fan sembianti, al fin seranno:  
diciam del messo il qual da Mont'Albano  
vien per trovar il frate di Viviano.

C'è un ritorno – forse non voluto – all'ostilità iniziale (*In*. I xvi 28-30) di Marfisa contro Carlo, uno dei tre re che intendeva abbattere. Ma certo questo snodo narrativo condensa l'impianto ideologico in base al quale i CC «sono la storia della “follia” del saggio Carlo, così come il *Furioso* lo è dell'altrettanto saggio Orlando».<sup>29</sup> Il punto di vista del narratore si fa esplicito proprio nel proemio di questo quinto canto (V 3-4; 5, 1-4):

Io 'l dirò pur, se bene audace parlo, 3  
che quivi errò quel sì lodato ingegno  
col qual paruto era piú volte Carlo  
saggio e prudente e piú d'ogn'altro degno:  
ma il vincer Cardorano, e vinto trarlo,  
glorioso spettacolo, al suo regno,  
quivi gli avea così occupati i sensi,  
ch'altro non è che ascolti, vegga e pensi.

Né si scema sua colpa, anzi augumenta, 4  
quando di Gano il mal consiglio accusi.  
Per lui vuol dunque ch'altri vegga o senta,  
et ei star tuttavia con gli occhi chiusi?  
Dunque l'aloppia Gano e lo addormenta,  
e tutti gli altri ha dai segreti esclusi?  
Ben seria il dritto che tornasse il danno  
solamente su quei che l'error fanno.

Ma, pel contrario, il populo innocente, 5  
il cui parer non è chi ascolti o chieggia,

<sup>29</sup> Ariosto (Zatti): n. a V 3.

è le più volte quel che solamente  
patisce quanto il suo signor vaneggia.

Le ottave 13 e 14 promettono un riscatto: Dio punirà Gano e salverà Carlo con «improvviso e non sperato aiuto» (13, 8). Possiamo cominciare a chiederci se l'intervento provvidenziale sarà quello del cavallo che lo salverà dalle acque, sul quale si chiude il frammento, o se Ariosto avesse in serbo qualcosa di più. Ma per il momento accantoniamo la domanda e «torno a dir di Bradamante sua».

Cara al suo autore quanto al suo re, proprio in virtù del suo prestigio politico e militare – sottolineato sia nell'*Inamoramento* sia nel *Furioso*, prima di essere ribadito nei *CC*<sup>30</sup> – Bradamante diventa obbiettivo privilegiato delle macchinazioni di Gano. Il III canto è in gran parte il suo libro, nel quale scende a confrontarsi con l'umana bassezza senza mai tradire se stessa (*CC* III 91, 5-8; 92):

Va Bradamante a Gano, e per le *chiome*  
gli leva il *capo*, e due e tre volte il scuote;  
et alza il brando nudo ad ogni *crollo*,  
con voglia di spiccar dal *busto* il *collo*.

Ma poi si avvide che, lasciandol vivo,  
potria Marsiglia aver per questo *mezzo*,  
e gli faria bramar, d'ogn'agio privo,  
che di sé fosse già polvere e *lezza*.  
Come ladro *il legò*, non che cattivo,  
e col capo scoperto al sole e al rezo,  
per lunga strada *or dietro* sel condusse,  
or cacciò *innanzi* a gran colpi di busse.

92

Serpeggiano in questi versi le memorie di molteplici episodi del *Furioso*, in particolare dei precedenti incontri di Bradamante con la menzogna e il tradimento: quando Brunello, ancora libero ma sotto stretta osservazione, le camminava «ora inanzi, ora alle spalle» (*OF* IV 10, 8), per essere in-

<sup>30</sup> «Il carattere davvero femminile di Bradamante, il suo *ethos* intimamente cavalleresco, il più autenticamente cavalleresco tra quanti popolano il poema, la sua “misura” tra azione e riflessione, tra dire e non dire, tra essere e apparire, ne fanno forse il più grande omaggio boiardesco all'ideale cortese nei suoi caratteri più profondi e nello stesso tempo evocano un nuovo senso di romanzo nella cultura occidentale di fine Quattrocento, che solo in parte verrà ripreso dalla Bradamante ariostesca» (Praloran 2007: 106).

fine legato (ivi, 14);<sup>31</sup> e il maganzese Pinabello veniva finalmente rintracciato e punito con la morte (OF XXII 97: *mezzo : lezzo*). Risuona sinistro, nel gesto minaccioso iniziale, un lessico che rimanda alla tragicomica fine di Orrilo ad opera di Astolfo (OF XV 83 ss: *chiome, capo, busto, crollo : collo*).

In tutte le sue decisioni, la donna ha l'energia pragmatica e insieme la sensata riflessività che le conosciamo; ma il narratore introduce anche una punta di ambiguità, rappresentando i suoi scaltri movimenti mentre conduce in lacci Gano che si arrovela per escogitare una via di fuga («come animal selvatico, ridotto / pur dianzi in gabbia o in luogo chiuso e forte, / corre di qua e di là, corre di sotto, / corre di sopra, e non trova le porte», III 99, 1-4):

Come la volpe che gallina od oca,  
o lupo che ne porti via l'agnello  
per macchie o luoghi ove in perpetuo adugge  
l'ombra le pallide erbe, ascoso fugge;

ella così da le città si scosta  
quanto più può, né dentro mura alloggia;  
ma dove trovi alcuna casa posta  
fuor de la gente, ivi si corca o appoggia:  
il giorno mangia e dorme e sta riposta,  
la notte al camin suo poi scende e poggia.  
(CC III 97, 5-8 e 98, 1-6)

È solo un bagliore di ferocia istintuale, come quello che accende di ardore quasi illecito (lo suggeriscono i «dolci furti» amorosi della similitudine)<sup>32</sup> l'animo della donna, nella notte realmente tempestosa alla rocca di Tristano (OF XXXII 74):

Come s'allegra un bene acceso amante  
ch'ai dolci furti per entrar si trova,  
quando al fin senta dopo indugie tante,  
che 'l taciturno chiavistel si muova;  
così volentosa Bradamante  
di far di sé coi cavalieri prova,  
s'allegro quando udì le porte aprire,  
calare il ponte, e fuor li vide uscire.

<sup>31</sup> Qualcosa di simile, ma misto alla compassione, è anche nel trattamento di Atlante sconfitto (OF IV 27 e 37).

<sup>32</sup> La metafora dei *furti* è cara all'Ariosto lirico, nei più intensi capitoli: VIII 4 (*f. d'amor*), IX 23 (*dolci f.*), XII 65 (*dolci f.*).

Come è noto,<sup>33</sup> negli anni che portarono a C Ariosto si misurò lungamente con una soluzione narrativa cruciale per la sua interpretazione critica della storia. Mi riferisco all'invenzione dello scudo che la regina d'Islanda – come Bradamante apprende da uno scudiero ben informato – «a Carlo manda; / ma ben con patto e condizione espressa, / ch'al miglior cavallier lo dia, secondo / il suo parer, ch'oggi si trovi al mondo» (OF XXXII 52, 5-8). Alle spalle delle vicende, strettamente intrecciate, della missione di Ullania e della Rocca di Tristano, approdate appunto nel poema con la terza edizione, si trova la complessa elaborazione che abbiamo la possibilità di seguire grazie al lavoro di Santorre Debenedetti (*Lo scudo di Elisa* 1):<sup>34</sup>

Standosi Carlo in sí tranquilla pace,	1
gli pareva di	
che <i>si credea</i> poter richiuder Iano;	
né sapendo che Alcina e che 'l fallace	
re de le fraudi e de l'insidie Gano	
una face	
havesson, per accendere <i>la face</i>	
ardesse, il fucil tolto	
che <i>ardesse</i> Francia, <i>l'acciaiuolo</i> in mano;	
un giorno che la corte havea più bella,	
vide entrar ne la sala una donzella.	

Questa prima formulazione si accontenta di espedienti scontati, in particolare l'entrata ad effetto della donzella. Nella prima ottava, Ariosto sembra più interessato a limare il riferimento d'attualità alle armi da fuoco, che troverà poi necessità narrativa con il personaggio di Cimosco (OF IX); in quelle successive la messaggera illustra la sua missione, esortando Carlo a giudicare rettamente, senza nepotismi. L'imperatore si rende conto del boccone avvelenato e rimanda il giudizio, ma non può evitare che nella corte lievettino malumori; e qui l'abbozzo sfuma su una stanza incompiuta:

<sup>33</sup> Cf. per tutti Casadei 1993: 181-3.

<sup>34</sup> Ariosto (Debenedetti). La «mala copia» dello *Scudo di Elisa* si legge alle pp. 149-54; la precedono (145-8), come stanze rifiutate del frammento della *Rocca di Tristano*, le prime venti ottave della cosiddetta *Storia d'Italia*, che qui cito dall'edizione critica di Casadei: Ariosto (Casadei): 41-92.

L'importanza delle nuove ottave consiste specialmente in questo, che ci fanno conoscere un disegno d'ampliamento del *Furioso*, che in parte fu abbandonato, in parte fu ripreso e lasciò tracce cospicue nel poema. Ciò che si può dir morto di questo disegno, è l'intento di far muovere, ai danni di Carlo e dei suoi, Gano e Alcina, intento che si collega coi *Cinque canti*, se non al loro nascere, almeno in una fase successiva.<sup>35</sup>

Le ottave *Per la Storia d'Italia* testimoniano infatti un totale mutamento di rotta. La messaggera rivela direttamente a Bradamante il motivo per il quale reca con sé lo scudo:

Che non per altro effetto che per darlo  
al re di Francia, in Francia era mandata,  
con patto che l'avesse a donar Carlo  
al miglior cavallier di sua brigata;

(*Per la Storia d'Italia* 4, 1-4)

L'arma, con undici sue simili, era stata forgiata con «infernal favilla» (5, 4) e manodopera tanto illustre, quanto interessata: una Sibilla Cumana dai tratti mondani, che paventando danni irreparabili alle proprie quotazioni dal trasferimento della sede imperiale a Bisanzio (già, per l'affermarsi del cristianesimo, «l'oblazion si vide tolta / e rimaner inculta e in poca stima»: 8, 5-6) aveva tentato di dissuadere Costantino attraverso la visione istruttiva, distribuita sui dodici scudi, delle future sofferenze dell'Italia. Il personaggio ha una sua, appena sbozzata, vivacità, che alla lontana la apparenta con l'Alcina dei *CC*.

«Tutta la preparazione dell'episodio finale, che s'aggirava intorno allo scudo della regina d'Islanda, era dunque già compiuta quando, non sappiamo perché, l'Ariosto volse il timone da un'altra parte»<sup>36</sup> e la vicenda prese la fisionomia che ha in C. Il motivo anti-costantiniano (*translatio* e donazione) è però ben presente nel *Furioso*, dove compare tre volte: nell'apostrofe ai popoli cristiani che tralignano (XVII 78), nel catalogo del vallone lunare (XXXIV 80) e nella descrizione del padiglione nuziale (XLVI 84). Si tratta di una questione rimasta a lungo sensibile, come mi riservo di approfondire in altra occasione.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Ariosto (Debenedetti): XXVII-XXVIII.

<sup>36</sup> *Ibi*: XXXIV-XXXV; e, per l'interpretazione della svolta, Ariosto (Bigi): 1054 e Casadei 1988 (in particolare p. 66).

<sup>37</sup> Ne ho parlato al convegno *Nel "segno" del «Furioso». L'incantato cosmo di Ludovico Ariosto e la cultura del suo tempo* (13-15 ottobre 2016), per la XIX Settimana di Alti Studi Rinascimentali organizzata dall'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara.



Tornando alle vicende di Bradamante nel *Furioso*, è molto significativo il riaffiorare del motivo dello scudo al nuovo incontro con Ullania, incredibilmente umiliata da Marganorre<sup>38</sup> («Né le sa dir che de lo scudo sia», XXXVII 31); e poi nella conclusione dell'episodio, potenzialmente aperta all'*entrelacement*, quando Ullania recupera l'oggetto (ott. 112) e la compagnia dei tre re nordici, e con loro si trattiene qualche tempo nel paese strappato al tiranno, mentre Bradamante e gli altri partono: «Non più di lei, né più dei suoi si parli, / ma de la compagnia che va verso Arli» (121, 7-8). Siamo autorizzati a chiederci se nelle intenzioni di Ariosto il filone fosse destinato a riaccendersi.<sup>39</sup> La tormentata storia redazionale di questa invenzione, che abbiamo cercato di seguire, mostra con evidenza che l'autore la sentiva come fortemente produttiva anche sul piano ideologico, ma faticava probabilmente a conferirle autosufficienza fantastica. La soluzione di C, che trasferisce l'esplicitazione del messaggio politico moderno allo strumento collaudato dell'*ecfrasis* di immagini parietali (le vicende dei regnanti francesi negli affreschi della Rocca di Tristano) e riconsegna al motivo dello scudo valenze allusivamente arturiane, è un buon compromesso. Questa possibilità aperta, come un altro indizio che discuterò più avanti, dimostrerebbe che quello di una *giunta* non era un progetto alternativo alla redazione C.

Baricentro della sperimentazione che abbiamo appena visto è Bradamante; ne seguiamo il percorso pensoso, dopo che lo scudiero loquace ha spronato in avanti (OF XXXII 60):

Dietro non gli galoppa né gli corre ella; ch'adagio il suo camin dispensa, e molte cose tuttavia discorre, che son per accadere: e in somma pensa che questo scudo in Francia sia per porre discordia e rissa e nimicizia immensa fra paladini et altri, se vuol Carlo chiarir chi sia il miglior, e a colui darlo.	60
--	----

<sup>38</sup> Motivo certo di tradizione letteraria, ma anche dolorosamente attuale negli anni delle guerre d'Italia; cf. Rajna 1975: 482: «L'Ariosto stesso, se si fosse imbattuto a Milano sul principio del 1500, avrebbe visto vituperate a quel modo dalle milizie francesi non poche infelici [in nota: "Così attesta una lettera da Treviglio del 29 aprile, riassunta da Marin Sanudo nei suoi *Diarii*: III, 275."]. Dio sa in quanti luoghi l'atto disonesto fu ripetuto dagli sfrenati devastatori dell'Italia!».

<sup>39</sup> Anche Casadei 1993: 126, benché gli «paia difficile».

Nell'abbozzo dello *Scudo di Elisa* il pericolo è dichiarato subito in modo referenziale, e meno elegante, dal narratore, come insidia di Gano e Alcina; nella redazione approdata a C, il punto di vista è soggettivo, ed è quello di Bradamante. Almeno per qualche tempo, l'eroina si sovrappone all'autore stesso; come lui, riflette e giudica, perché si porta dentro un fardello di conoscenze cruciali anche sul piano politico.<sup>40</sup> Per questo solo lei, fra gli ammiratori del padiglione nuziale, ne può interpretare i ricami profetici, e goderne: «che sa l'istoria tutta» (OF XLVI 98, 8).

#### 4. GANO

Quanto a capacità di tessere trame, invece, c'è chi ha visto in Gano l'*alter ego* «dell'*artifex*».<sup>41</sup> Autore del formidabile discorso insinuante in apertura del *Morgante* (I 8-19), che accende di rabbia Orlando fino allo «smemoramento», nell'*Innamorato* Gano entra in collisione in particolare con Astolfo. Le scaramucce, alfine favorevoli al paladino inglese, culminano in una sofisticata beffa di rivalsa (I vii 58 ss.), che porta a galla la generale insofferenza anti-maganzese:

Ma ben ve dico che mai per niente  
non voglio in vostra corte più venire:  
stia con voi Gano et ogni suo parente  
che sano il bianco negro far venire.

(In. I vii 65, 1-4)

All'altezza dell'*Innamoramento*, la questione maganzese aveva assunto valenza politica, per la leggenda dinastica (trasmessa ancora intorno al

<sup>40</sup> Lo stesso Rajna si affaccia, con la sua prosa brillante e cordiale, a considerare la riflessione di Bradamante e i possibili sviluppi, ma per le implicazioni narrative (motivo di propulsione per la Discordia), non metaletterarie: «È un fumo a cui non segue alcuna fiamma. Lo scudo scompare al castello di Marganorre (XXXVII, 112), ed insieme scompaiono i tre re. Chi li ha visti li ha visti. Ma questo gittar là grandi promesse, alle quali non tengono dietro effetti di sorta, so spiegare in un modo solo. Introducendo lo scudo, Lodovico pensava di cavarne quello appunto che teme Bradamante. Esso doveva servire a trarre ancora in lungo la guerra, facendo nascere nel campo cristiano dissensi simili a quelli che misero a soqquadro il pagano e che costarono la vita a Mandricardo. Poi il poeta mutò pensiero, se pure non fu soltanto un rimetterne ad altro tempo l'esecuzione. E così l'opera s'accrebbe di qualche episodio, ma l'orditura generale restò inalterata» (Rajna 1975: 485).

<sup>41</sup> Zatti 1997b: 1635.

1436 dal commento di Guglielmo Capello al *Dittamondo*, per Niccolò III) che voleva gli Estensi discendenti dei Maganzesi:

forse proprio il commento del Capello, maestro di corte del tutto digiuno di conoscenze in campo cavalleresco, riproponendo ingenuamente Gano come antenato degli Estensi, aveva reso necessaria una revisione della leggenda dinastica in una corte impregnata di cultura cavalleresca come quella Estense all'epoca di Borso. Come diretta conseguenza, nell'*In.* (e prima nella *Borsias* di Tito Strozzi [...]), viene proposta una nuova genealogia che non solo smentisce l'origine Maganzese, ma le è fortemente opposta.<sup>42</sup>

Attivo ancora nel II libro, Gano si affaccia trionfalmente sul III, quando a lui direttamente viene addebitata la responsabilità della futura morte di Rugiero («vi conterò [...] / [...] / come Rugier, che fu nel mondo un fiore, / fosse tradito: e Gano di Maganza, / pien de ogni fellonia, pien de ogni fiele, / lo occise a torto, il perfido crudiele» (III i 3, 2 e 5-6); poi però la sua presenza si appanna, limitandosi ad apparizioni in circostanze non significative.

Giunto al *Furioso*, Gano quasi scompare.<sup>43</sup> Tre sole sono le occorrenze del suo nome (due volte nella forma gallicizzante *Ganelone*, a XV 8 e XVIII 10),<sup>44</sup> e solo in contesti collettivi; quello relativamente più rilevante si trova proprio nelle ottave in genere indicate come possibile raccordo con i *CC* (*OF* XLVI 67-68 [C]):

Si rallegra Mongrana e Chiaramonte,  
di nuovo nodo i dui raggiunti rami:  
altretanto si duol Gano col conte  
Anselmo, e con Falcon, Gini e Ginami;  
ma pur coprendo sotto un'altra fronte  
van lor pensieri invidiosi e grami;  
e occasione attendon di vendetta,  
come la volpe al varco il lepre aspetta.

67

<sup>42</sup> Boiardo (Tissoni Benvenuti): n. a *In.* I i 15.

<sup>43</sup> È però significativo dell'osmosi fra storia e letteratura il fatto che Ariosto – con abile scarto enigmistico – avesse scelto *Gano* come pseudonimo di uno dei congiurati del 1506, Giovanni d'Artigano o Gian Cantore, un musico guascone apprezzatissimo reclutatore di talenti per Alfonso I, ricordato con particolare disprezzo nella prima egloga, vv. 119-141. Si veda Lockwood 2009: 201-16 e – per un quadro generale – Cavicchi 2011: 263-89, specialmente 265.

<sup>44</sup> In un elenco di paladini, che comprende anche i suoi figli (XV 8, 7); ancora in elenco, ma con l'epiteto «traditor», in parallelismo antitetico con «Turpin fedele» (XVIII 10, 2).

Oltre che già Rinaldo e Orlando ucciso 68  
 molti in più volte avean di quei malvagi;  
 ben che l'ingiurie fur con saggio avviso  
 dal re acchetate, et i commun disagi;  
 avea di nuovo lor levato il riso  
 l'ucciso Pinabello e Bertolagi:  
 ma pur la fellonia tenean coperta,  
 dissimulando aver la cosa certa.

Le due ottave (cf. in partic 67, 7-8 «e occasione attendon di vendetta / come la volpe al varco il lepre aspetta») salvano la possibilità del *sequel*. Precedentemente (XLI 61-2), era stata anticipata la motivazione speciosa (la vendetta per la morte di Pinabello e per quella di Bertolagi) della profetizzata uccisione di Ruggiero ad opera dei Maganzesi.<sup>45</sup>

Ariosto doveva avvertire Gano come un personaggio logorato. Per rivitalizzarlo era necessario da un lato concedergli spazio d'azione, e dall'altro caratterizzarlo nuovamente, recuperando nel contempo la connotazione tragicomica delle sue vicende, su modello pulciano e boiardo. Ed eccolo allora far credere in corte di recarsi al Santo Sepolcro «in guisa d'uom che coscienza instiga» (CC II 127, 6), e invece cercare alleanze per le sue macchinazioni; e infine tornare, piamente atteggiato, a riscuotere credito da parte dell'imperatore (CC II 133-135):

Il *peregrino* di Gerusalemme, 133  
 con quanti avea condotti a' suoi servigi,  
*umilmente, senza oro e senza gemme*  
 ma di *panni* vestiti *grossi e bigi*,  
 nel campo tolto al popolo boemme  
*baciò* la mano al *buon* re di Parigi,  
 ch'avendolo *raccolto ne le braccia*,  
 di qua e di là *gli ribaciò la faccia*.<sup>46</sup>

Era inclinato di natura molto 134  
 a Gano Carlo, e ne faceva gran stima,  
 e poche cose fatte avria, che tolto  
 il suo consiglio non avesse prima;  
 com'ogni signor quasi in questo è stolto,

<sup>45</sup> Si vedano le osservazioni di Cristina Montagnani (2004: 109-10) sul «tabù non raccontabile» della morte dell'eroe. Sulla cronologia della profezia faremo qualche ulteriore riflessione *infra*, in prossimità della conclusione.

<sup>46</sup> Irresistibile il collegamento con l'accoglienza di Leone X nei confronti dello stesso Ariosto (*Satire* III 178-180).

che lascia il buono et il piggior sublima;  
né, se non fuor del stato, o dato in preda  
degli inimici, par che 'l suo error veda.

Per non saper dal finto il vero amico  
scernere, in tal error misero incorre. 135  
Di questo vi potrei, ch'ora vi dico,  
più d'un esempio inanzi agli occhi porre;  
e senza ritornar al tempo antico,  
n'avrei più d'uno a nostra età da tòrre:  
ma se più verso a questo Canto giungo,  
temo vi offenda il suo troppo esser lungo.

Siamo di fronte, come nota Segre, al motivo della credulità (Bigi avrebbe detto «cieca fiducia») di Carlo, estraneo al *Furioso* e invece tradizionale e in particolare pulciano; un tratto di per sé arcaizzante, che qui diventa spunto per una critica accorata alla morale cortigiana, molto vicina anche sul piano testuale al discorso di San Giovanni sulla Luna (in particolare *OF* XXXV 20 e 23). Lo segnala Zatti, che poi commenta opportunamente la chiusa del canto: «Astuzia narrativa che gioca ambiguamente sul vero destinatario dell'eventuale "offesa" (il lettore o il signore?), mascherando dunque un'autocensura politica: quella stessa, del resto, denunciata proprio all'inizio del canto col "lasciare i vivi e dir del tempo veglio" (5)».

Il potere di persuasione esercitato da Gano non è però una dote di natura (*CC* III 21, 5-8; 22; 23, 1-2):

*Io lessi già in un libro molto vecchio,  
né l'auttor par che sorvenir mi possa,  
ch'Alcina a Gano un'erba al partir diede,  
che chi ne mangia fa ch'ognun gli crede.*

Quella mostrò nel monte Sina *Dio* 22  
a *Moise* suo, sí che con essa poi  
il popul duro fece umile e pio,  
e ubidente alli precetti suoi.  
Poi la mostrò il *demonio* a *Macon* rio,  
a perdizion degli Afri e degli Eoi:  
la tenea in bocca predicando, e valse  
ritrar chi udiva alle sue leggi false.

Gano, avendo già in ordine l'*orsoio*, 23  
di sí gran *tela* apparecchiò la *trama*; [...]

Come più volte osservato dalla critica, il campo semantico della tessitura, qui contrassegnato anche dal raro tecnicismo *orsoio*, accompagna di frequente l'agire di Gano, per esempio «Tutta avea Gano questa *tela ordita*, / che 'l Longobardo dovea *tesser* poi» (CC II 29); ma nelle ottave appena lette ci interessa soprattutto il discorso, metaletterario e blasfemo, sulla storia dell'erba magica della credulità, strumento di potere passato da Dio alle mani di Mosè, e da quelle del demonio a *Macone*, con una doppia trafila imbarazzante che sarebbe certificata dall'autorità poco autorevole di un «libro molto vecchio» di autore non memorabile («né [...] par che sovvenir mi possa», III 21, 5-6). Zatti, più cautamente, parla di «*potenzialmente* blasfema equiparazione», e dell'omologa «condizione blasfema *sfiolata* da San Giovanni a proposito del suo "lodato Cristo"» in OF XXXV, 29 (corsivi miei).

## 5. TRATTI FORMALI

I CC possono dirci ancora qualcosa su «come lavorava l'Ariosto», su circuiti e corto-circuiti della fantasia, e soprattutto sull'«evoluzione dalle forme utilitarie dell'espressione verso le forme armoniose, autosufficienti». <sup>47</sup> Nella prima parte del discorso abbiamo già individuato, non sistematicamente, alcuni tratti insufficientemente risolti sul piano formale. Possiamo ora soffermarci ad approfondire l'indagine.

Le similitudini e i paragoni sono nei CC particolarmente numerosi, <sup>48</sup> ma talvolta dispersivi nella formulazione, come abbiamo visto nella rappresentazione della fiera della *Sensa*. L'argomento merceologico appena ricordato suggerisce di osservare un altro difetto, spesso connesso con il precedente, che potremmo definire «effetto magazzino», perché determinato dall'accumulazione di immagini in successione ravvicinata. Per ora mi limito a un esempio, a prima vista programmaticamente elevato per la concentrazione di riferimenti classici. Il grandioso scontro fra gli eserciti, nell'ultimo canto, è preparato da una serie di similitudini disposte su due ottave, la prima indebolita al centro da un generico e ribadito rimando alla magia («fuor d'ogn'uman uso, <sup>49</sup> / forse per magica

<sup>47</sup> Contini 1937: 235.

<sup>48</sup> Per Rizzo (1990: 86) la tendenza all'aumento dei paragoni, tratto caratteristico di C, trova riscontro nelle ottantuno fra similitudini e comparazioni dei CC.

<sup>49</sup> Formula utilizzata in OF VII 35, 7 e XXXIV 63, 3 (Ariosto [Zatti]: *ad l.*).

arte», 53, 5-6) e solo parzialmente riscattata in clausola dall'innalzamento classicistico (mito di Delo) che prosegue nell'altra, con la menzione della selva Ircina e della sorte di Tifeo. Al di là del sapore virgiliano (es. *succisa*, 54, 4), l'analisi rivela un *collage* di erudizione spicciola, operato quasi esclusivamente sul piano tematico e ben lontano dal complesso dialogo intertestuale con i classici, consueto ad Ariosto (V 53-54):

L'un campo e l'altro venía stretto e chiuso  
con suo vantaggio, stretto ad affrontarsi:  
tutte le lance con le punte in suso  
poteano a due gran selve assomigliarsi,  
le quai venisser, fuor d'ogn'uman uso,  
forse per magica arte, ad incontrarsi.  
Cotali in Delo esser doveano, quando  
andava per l'Egeo l'isola errando.

53

All'accostarsi, al ritener del passo,  
all'abbassar de l'aste ad una guisa,  
sembra cader l'orrida Ircina al basso,  
che tutta a un tempo sia dal piè succisa:  
un fragor s'ode, un strepito, un fracasso,  
qual forse Italia udí quando divisa  
fu dal monte Apennin quella gran costa  
che su Tifeo per soma eterna è imposta.

54

Una caratteristica peculiare per quantità e qualità è lo spazio dedicato alla tattica militare. La parte centrale del II canto tocca un problema di sentita attualità, con la dura critica contro «la mercenaria mal fida canaglia» (43,5) in una zona del testo nel complesso molto machiavelliana, dichiaratamente nelle ott. 50-51 su Carlo lettore delle cose antiche e attento osservatore dell'esperienza moderna.<sup>50</sup> Nello sviluppo delle vicende di questo canto, come poi nel V, la strategia di guerra è minutamente

<sup>50</sup> Appare di ispirazione machiavelliana anche il breve copione di Baldovino, fratello di Orlando e figlio non spregevole di Gano, il quale interpreta negativamente gli *exempla* edificanti delle storie antiche ripresi dal Segretario fiorentino in *Discorsi* III 20 e da lui stesso rovesciati di segno nel capitolo 21: potendo catturare Penticone, figlio del nemico Desiderio, grazie al tradimento del vecchio servitore di Ottone, Baldovino evita di informarne Orlando, che teme rigidamente corretto come quel Fabrizio e quel Camillo che rifiutarono di avvalersi di traditori dei nemici (CC II 80). Baldovino pertanto, conseguendo la vittoria, si dimostra principe *virtuoso*.

riferita,<sup>51</sup> come mi sembra non accada mai nel *Furioso*, se non forse per il conflitto fra Orlando e Cimosco nel IX canto (e siamo, naturalmente, nella sola redazione C).

L'inizio del V canto, come abbiamo già ricordato,<sup>52</sup> è durissimo nei confronti degli errori di Carlo Magno, e da subito attentissimo alla tecnica militare. Risulta particolarmente interessante, in questo contesto, il valore semantico di *battaglie*, corrispondente a *battaglioni*. A breve distanza, viene utilizzata un'espressione pressoché identica, in *enjambement*, per indicare sia la tattica di Carlo («divise / in tre battaglie», 8, 1-2) sia quella dei pagani («diviso / in tre battaglie», 11, 1-2): probabile spia della provvisorietà di questa soluzione. Il termine ritorna poi all'ott. 87: «Fuggesi l'antiguardia, et apre e fora / l'altra *battaglia*, e l'urta in tal maniera / che, confondendo ogn'ordine, ogni metro, / seco la volge e seco porta indietro». Per la terminologia specialistica (anche *antiguardia*, *ordine/i*), diffusamente presente in questo canto, il Machiavelli dei *Discorsi* sembrerebbe fonte diretta:

E benché queste cose paiano facili a intendere, e facilissime a farsi, nondimeno non si è trovato ancora alcuno de' nostri contemporanei capitani, che gli antichi *ordini* imiti e i moderni corregga. E benché gli abbino ancora loro tripartito lo esercito, chiamando l'una parte *antiguardo*, l'altra *battaglia* e l'altra *retroguardo*, non se ne servono ad altro che a comandarli nelli alloggiamenti ma, nello adoperargli, rade volte è, come di sopra è detto, che a tutti questi corpi non facciano correre una medesima fortuna (*Discorsi* II 16, 33-34).<sup>53</sup>

In generale, le lunghe descrizioni tecniche appesantiscono il racconto, e solo a tratti si animano di movenze plastiche (CC V 51):

Gli corridori e l'arme più leggiere,  
e quei che i colpi lor credono al vento,  
or lungi, or presso, intorno alle bandiere  
scorrono il pian con lungo avvolgimento;  
mentre gli uomini d'arme e le gran schiere

51

<sup>51</sup> «Il tradimento di Gano diventa una complessa manovra strategica che contemporaneamente si sviluppa sui vari fronti della guerra, dall'estremo Occidente all'Oriente» (Dionisotti 1960: 64); e Zatti 1997b: 1643.

<sup>52</sup> Cf. *supra*: 217 ss.

<sup>53</sup> Machiavelli (Sasso–Inglese). Il riscontro pone naturalmente la questione della cronologia relativa: non sappiamo abbastanza della circolazione manoscritta anche extra-fiorentina dei *Discorsi* prima delle stampe del 1531. Si sofferma in generale sul delicato problema dei possibili «echi machiavelliani» nei CC Zatti 1997b: 1641-3.



vengon de' fanti a passo uguale e lento,  
 sí che né picca a picca o piede a piede,  
 se non quanto vuol l'ordine, precede.

Anche le enumerazioni talvolta sortiscono effetti vivaci, come nel caso della personificazione delle armi in disuso, che richiama alla mente la rassegna degli oggetti domestici orecchiuti nei *Suppositi*, A. I, sc. I (CC II 46):

Gli elmi, gli arnesi, le corazze e scudi, 46  
 che poco dianzi fur messi da parte,  
 e de lor fatte ampie officine ai studi  
 de l'ingegnose aragne era gran parte,  
 sí che forse tornar in su gli incudi  
 temeano, e farsi ordigni a piú vil arte;  
 or imbruniti, fuor d'ogni timore,  
 godeano esser riposti al primo onore.

Sovrabbondanza e accumulazione sono anche, come sappiamo, caratteristiche dell'«ambigua freschezza» del primo *Furioso*.<sup>54</sup> Spesso nei CC i passi meno felici, evidentemente provvisori, sono «mascherati» da un rigoglio di artifici, come le riprese interstrofiche nell'introduzione al già citato<sup>55</sup> episodio del Sospetto («ch'al cor *lor sta* non minor *pena* ognora. // *Sta lor* la *pena* [...]», II 6, 8-7, 1; «nomata questa pena era il *Sospetto*. // Il *Sospetto* [...]» 7, 8-8, 1); o ancora, combinate con una fitta rete di procedimenti di tipo anaforico, nel discorso di dolente attualità sulle truppe mercenarie (CC II 41-43, 1-2):

Non si sentiva allor questo rumore 41  
 de' tamburi, com'oggi, andar in volta,  
 invitando la gente di piú core,  
 o forse (per dir meglio) la piú *stolta*,  
 che per tre scudi e per prezzo minore  
 vada ne' luoghi ove la vita è tolta:  
*stolta* piú tosto la dirò che ardita,  
 ch'a sí vil prezzo venda la sua *vita*.

<sup>54</sup> McLaughlin 2008: 159-66. Ma è anche vero che squilibri e disomogeneità strutturali impediscono la nascita di un vero canzoniere nel «cantiere parallel» delle rime (Cabani 2016: 93-139 e in particolare 103).

<sup>55</sup> Cf. *supra*: 215-6. Sul procedimento si veda naturalmente Cabani 1990 e per il precedente boiardo Matarrese 2004: 142 ss.

Alla *vita* l'onor s'ha da preporre; 42  
 fuor che l'onor non altra cosa alcuna:  
 prima che mai lasciarti l'onor tòrre  
 déi mille *vite* perdere, non ch'una.  
 Chi va per oro e vil guadagno a porre  
 la sua *vita* in arbitrio di fortuna,  
 per minor prezzo crederò che dia,  
 se troverà chi compri, anco la mia.

O, com'io dissi, non sanno che vaglia 43  
 la *vita* quei che sí l'estiman poco

Prelude a questo luogo, cruciale sul piano ideologico, una raffica di sentenze e luoghi comuni, con tentativi centonari di nobilitazione dantesca e petrarchesca, che soffoca il contenuto patetico (*inc.* «O vita nostra di travaglio piena») delle ottave II 34-38.

Così, il discorso di Gano ad Alcina (I 95 ss.) ha un inizio faticoso per l'intrico di poliptoti, antitesi, *correctiones* che risultano affastellati, per quanto li si voglia ricondurre a una volontà di *ornatus*. Arcaismo, o forse piuttosto «canovaccio» oratorio, da sottoporre a successivo miglioramento? Le ottave che seguono sono già più efficaci, fino a giustificare il giudizio del narratore: «E seguitò il parlar astuto e pieno / di gran malizia» (100, 1-2).

L'osservazione microscopica mette in luce i *tibicines* della scrittura *in fieri*, dalle semplici zeppe (I 93, 3 *adagio*; I 100, 7 *allora allora*), alle ammissioni di ritardo, come quella già discussa: «Sta lor la pena de la qual *si tacque* / *il nome dianzi*, / [...] / Or dirò il nome, *ch'io non l'ho ancor detto*» (II 7, 1-2 e 7). Quando Rinaldo – dopo l'inganno di Vertunno – istintivamente vorrebbe uccidere Namò, il narratore non sa rendere plausibile il diverso epilogo, e sembra rivolgere a se stesso una sorta di petrarchesco *attende*: «pur (*non so già perché*) gli ebbe rispetto» (III 49, 8). Non che tali scorciatoie manchino del tutto nel *Furioso*: si pensi al caso curioso dell'ultima menzione di Sacripante, deciso a ritrovare Angelica: «Fu l'avventura sua, che tosto intese / (*io non vi saprei dir chi ne fu autore*) / ch'ella tornava verso il suo paese» (XXXV 56, 3-5). Potrebbe ancora una volta trattarsi di un filone che Ariosto non escludeva di sviluppare in futuro, magari da

ricondere al «miglior plettro» (davvero altrui?) che avrebbe cantato il rientro dei giovani sposi nel Catai (XXX 16).<sup>56</sup>

Più disinvolto, anche se irrituale, l'*a parte* di V 26, 1-4, quando la sapienza di Malagigi è sotto lo scacco di Alcina, che ha reso muti tutti gli spiriti tranne Vertunno: «La causa che tenean lor voci chete / non sapeva egli, et era nigromante; / e voi non nigromanti lo sapete, / mercé che già ve l'ho narrato avante»; ma si ha poi una nuova banalizzazione didascalica nel successivo riassunto delle vicende dell'anello (ott. 29).

Metterei infine a carico della provvisorietà anche i tratti canterini, per esempio nei finali del I e del III canto (quest'ultimo anche un po' boiardo, però). E se sono zeppe, sono certo divertite quelle di III 89: «e per ciò con un scudo era venuto / d'un sol color, *che fece in fretta farlo*<sup>57</sup> / [...] e prima l'elmo, *senza salutarlo*, / e dopo il scudo, la spada gli trasse».

Contesti domestici e situazioni familiari spesso propiziano, tuttavia, soluzioni efficaci. Così vediamo Carlo, saggio padre di famiglia nella distribuzione dei doni (I 60, con memoria del primo canto di *In.*), tormentato poi da pensieri che si agitano come la polvere nell'aria e l'acqua che bolle (III 54); ma subito dopo, al pari del re, Ariosto «non si risolve» nella scelta e infila a schidione ben quattro estese similitudini a commento della ribellione di Rinaldo (55-58), con un effetto vistosamente disarmonico che si stenta a credere definitivo.<sup>58</sup>

Ancora più umili i soggetti della similitudine interstrofica fra il *muletiero* «ch'avea il coltel perduto e non volea / che si stringesse il fodro vòto e secco, / e 'n luogo del coltel rimesse un stecco», e l'imperatore costretto a mandare in campo le riserve «Ottone, Avolio e il frate Berlingiero» per far fronte alle defezioni dei campioni (III 65-66; sul topico terzetto avremo modo di ritornare); e del bellissimo paragone fra la balena e la *lasca* (IV 32), immagine certo suggerita dalle peschiere delle delizie ferraresi.

<sup>56</sup> Cf. Bruscagli 2003: 81-3.

<sup>57</sup> Comunque si voglia intendere questa espressione: «che non gli costò fatica di pennello» (Ariosto [Zatti]: *ad l.*), oppure «che fece preparare in fretta».

<sup>58</sup> E che infatti corrisponde, sul piano testuale, a vistose difformità fra i testimoni, ora discusse con solidi argomenti da Gritti in c. s.: 26-30 (in particolare, a p. 29: «il disordine e la diffrazione sarebbero da imputare a varianza redazionale più che a un errore meccanico»).

L'osservazione cordiale della realtà si manifesta anche nell'analisi psicologica. Dopo il primo impeto nel duello con il cugino, frutto ancora una volta delle false voci seminate da Gano, Orlando intuisce un retroscena sospetto e ferma il combattimento (V 69-70):

Multiplicavan le minacce e l'ire, 69  
 le parole d'oltraggio e le percosse;  
 né l'un l'altro potea tanto mentire  
 che detto traditor più non gli fosse.  
 Poi che tre volte o quattro così dire  
 si sentí Orlando dal cugin, fermosse;  
 e pianamente domandollo come  
 gli dava, e per che causa, cotal nome.

Con parole confuse gli rispose 70  
 Rinaldo, che di còlera ardea tutto;  
 Carlo, Orlando e Terigi insieme pose  
 in un fastel, da non ne trar costrutto:  
 come si suol rispondere di cose  
 donde quel che dimanda è meglio instrutto.  
 – Pian, pian, fa ch'io t'intenda, – dicea Orlando  
 – cugino; e cessi intanto l'ira e 'l brando.

L'alterazione prodotta dall'ira, realisticamente rappresentata, si contrappone alla pacatezza paternalistica di Orlando. Così, tanto è confuso e approssimato il discorso che sull'onda dell'emozione Alcina pronuncia al congresso, come abbiamo visto,<sup>59</sup> quanto è retoricamente ornato quello che rivolge all'Invidia (I 44-48); e maliziosamente efficace, tanto da suscitare... invidia nell'Invidia. Ambiguamente inestricabile – come la “verità” di San Giovanni scrittore nel discorso lunare<sup>60</sup> – l'affermazione sui limiti che sarebbero leciti alla grandezza umana (CC I 48):

Alle mortal grandezze un certo fine 48  
 ha Dio prescritto, a cui si può salire;  
 che, passandol, serian come divine,  
 il che natura o il ciel non può patire;

<sup>59</sup> Cf. *supra*: 213.

<sup>60</sup> Si noti inoltre, poco sotto, la vistosa memoria lessicale e ritmica di OF XXXIV 75, e in generale dell'inventario del vallone («E chi gli cortigiani e chi gli *amanti*, / e chi gli monachetti e i loro abbati: / quei che le donne tentano *son tanti*, / *che* seriano a fatica noverati», CC I 51); e già a I 38 ss. la descrizione dell'accesso infernale, da confrontarsi – benché la porta sia un'altra – con OF XXXIII 127 e XXXIV 4-6.

ma vuol che giunto a quel, poi si decline.  
 A quello è giunto Carlo, se tu mire.  
 Or questa ogni tua gloria antiqua passa,  
 se tanta altezza per tua man s'abbassa.

Quanto ad ambiguità, merita attenzione anche il caso del proemio di IV, con *incipit* *Donne mie care*, movenza genericamente vitanoviana e decameroniana, e gioco galante petrarchistico su *io* e *voi*, *mio* e *vostro*, già presente nei versi cautelativi che precedono la novella di Fiammetta (OF XXVIII 2, 8):<sup>61</sup>

Donne mie care, il torto che mi fate  
 bene è il maggior che voi mai feste altrui:  
 che di me vi dolete et accusate  
 che nei miei versi io dica mal di vui,  
 che sopra tutti gli altri v'ho lodate,  
 come quel che son vostro e sempre fui:  
 io v'ho offeso, ignorante, in un sol loco;  
 vi lodo in tanti a studio, e mi val poco.

Nelle ottave successive, il narratore chiede che gli vengano riconosciuti i molti meriti, e perdonato un unico *error*, che Zatti riconduce appunto a quel racconto misogino. L'impianto difensivo corrisponde a quello assunto sia dopo la storia di Gabrina (OF XXII 3), sia nelle circostanze – fra loro vicine ma diversissime – di XXIX 2, quasi al culmine della tragedia di Isabella, e di XXX 3, dopo lo sfogo contro Angelica. Tuttavia, non sembra giustificata in questo luogo una palinodia; e neppure una *captatio benevolentiae* appare veramente organica: il fragile pretesto è il grande successo preparato dal narratore per Marfisa, che compensa la breve prigionia inflitta a Bradamante (ott. 5). Quella che viene così dichiarata non è propriamente una concezione etica, quanto piuttosto l'immediata economia dell'*inventio*. L'avvio di questo canto non è del tutto rifinito, come mostrano le soluzioni di comodo: la zeppa «così né che pur una m'odii bramo, / sia d'alta sorte o mediocre o d'ima» (3, 3-4) e soprattutto le tre successive ottave di iperboli e accumulazioni scontate, con formule di preterizione rituale («Lungo saria [...]», 8, 1).<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Vi ricorre anche l'accusa di «ignorante» (OF XXVIII 1, 7) – in CC IV 1, 7 ritorta contro se stesso – nei confronti di chi offende le donne.

<sup>62</sup> Debenedetti richiama l'attenzione sulla genesi separata delle protasi, nella prassi ariostesca: a canto concluso, il poeta «componeva o forse qualche volta da ottave già scritte per il suo libro andava trascogliendo il proemio» (Ariosto [Debenedetti]:

Ariosto pare prendere gusto alle possibilità offerte dai campi semantici, specialmente quando ha a che fare con Gano. Vediamo come contrapponga abilmente insieme antitetici e gradazioni ascendenti e discendenti, nel racconto del suo sogno (I 53-55):

Le fantastiche forme seco tolto  
l'Invidia avendo, apparve in sogno a Gano;  
e gli fece veder tutto raccolto  
in *larga* piazza il *gran* popul cristiano,  
che gli occhi *lieti* avea fissi nel volto  
d'Orlando e del signor di Mont'Albano,  
ch'in *veste trionfal*, *cinti d'alloro*,  
sopra un carro venian *di gemme e d'oro*. 53

Tutta la *nobiltà* di Chiaramonte  
sopra *bianchi destrier* lor venia intorno:  
ognun di *lauro* coronar la *fronte*,  
ognun vedea di spoglie ostili *adorno*;  
e la turba con voci a *lodar* pronte  
gli pareva udir, che *benediva* il giorno  
che, per far Carlo *a null'altro secondo*,  
la *valorosa stirpe* venne al mondo. 54

Poi di veder il populo gli è avviso,  
che si rivolga a lui *con grand'oltraggio*,  
e dir si senta *molta ingiuria* in viso,  
e *codardo nomar*, *senza coraggio*;  
e con *batter di man*, *sibilo e riso*,  
s'oda *beffar con tutto il suo lignaggio*;  
né quei di Chiaramonte aver più loda,  
che gli suoi *biasmo*, par che vegga et oda.<sup>63</sup> 55

XXXVII). Notiamo, di sfuggita, che un'altra allocuzione alle donne, l'*utinam* ipocrita che chiude il racconto degli eccessi di Medea, produce un abbassamento di tono vertiginoso: «Oh come, donne, miglior parte avreste / d'un dolce, almo piacer, che non avete! / Dove voi digiunate, e senza feste / fate viglie in molta fame e sete, / tal satolle e sí fatte prendereste / che grasse vi vedrei più che non sete» (II 114, 5-6). Sui risvolti storici e ideologici di questa ottava cf. Calderari 2012: 121; Bruscagli 2016: 49-51.

<sup>63</sup> Riprendendo un'indicazione di Luigi Firpo (Ariosto [Firpo]: *ad. l.*), Zatti richiama opportunamente *Pharsalia* VII 7-19, modello che agisce a più riprese in questi canti (Ariosto [Zatti]: *ad l.*). Va anche notato che la situazione drammatica qui è rovesciata: Pompeo vede in sogno se stesso trionfante, il paladino il proprio ludibrio. Per il condottiero romano la disgrazia è nella realtà, mentre per Gano resta sospesa fra l'iperbole onirica e la percezione soggettiva esacerbata dall'invidia (con la *i* minuscola), attitudine peraltro consueta al personaggio che ci è trasmesso dalla tradizione.

Sono nuclei metaforici ricorrenti, anche in questo caso specialmente per Gano: *rodere, tarlo* ecc. a I 34, 38, 58 e 107 (con divertente scambio tra Gano e Invidia); il già ricordato insieme lessicale di *textus: ordito* I 67, *tela, tesser* II 29 (con repentino abbassamento di tono, nella stessa ottava, per il passaggio all'ambito contadinesco: *stimolo; asini e buoi; fungo*), *orsoio, tela, trama* III 23; fumo e vento I 35, I 106 (qui, al v. 8, «*ventoso* core» mi sembra *hapax* nell'accezione di «vanaglorioso»); pesca (*esca, rete*) III 76, e così via.

## 6. INTRECCI INQUIETANTI

Un'ispirazione felice è costituita dall'invenzione della fata Gloricia,<sup>64</sup> facilitatrice dell'incontro fra Gano e Alcina. Se si prescinde dallo scopo finale, questo personaggio ha la stessa ambivalenza di Melissa: una commistione di umana generosità e di dimestichezza con i demoni. La disposizione benevola la contrappone ad Alcina e a Morgana; un'aura filosofica (ha esemplato il suo palazzo sulle «idee incorrotte», I 79) e la predisposizione all'accoglienza la apparentano addirittura a Logistilla. Tuttavia – e sarà questo a contare realmente nella vicenda – non esita ad assecondare i disegni di Alcina, con un divertente eccesso di zelo (CC I 84-88; 93, 7-8):

Gloricia Gano, com'era commesso  
da chi fatto l'avea cacciar dai venti,  
acciò quindi ad Alcina sia rimesso  
tra' Sciti e l'Indi ai suoi regni opulenti,  
fa la notte *pigliar* nel sonno *oppresso*,  
e gli compagni insieme e gli sergenti.  
Così far quivi agli altri non si suole,  
ma dar questo *vantaggio* a Gano vuole.

84

<sup>64</sup> La significativa presenza del *Filocolo* tra le fonti del *Furioso*, specialmente intorno al canto VI che sappiamo vicino ai CC, autorizza forse a mettere in relazione il nome di questo personaggio (senza tradizione tra le fate, se non ho visto male) con quello dell'amorevole accompagnatrice di Biancifiore. Anche il comportamento di Gloricia nel romanzo di Boccaccio è attraversato dall'ambiguità (cf. Grossvogel 1992, in particolare 176-81).

E benché, piú che *onor*, *biasmo* si tegna 85  
 pigliar in casa sua ch'in lei si fida,  
 et a Gloricia tanto men convegna,  
 che fa del suo splendor sparger le grida;  
 pur non le par che questo il suo *onor* spegna:  
*ché tòrre al ladro e uccider l'omicida*  
*tradir il traditor*, ha degni esempi,  
 ch'anco si pon lodar, secondo i tempi.

Quando dormia la notte piú suave, 86  
 Gano e i compagni suoi tutti fur *presi*,  
 e *serrati* in un *ceppo duro e grave*,  
*l'un presso all'altro*, trenta Maganzesi.  
 Gloricia in terra disegnò una nave  
 capace e grande con tutt'i suo' arnesi,  
 e fece gli *pregion legare* in quella,  
 sotto la guardia d'una sua donzella.

Sparge le chiome, e qua e là si volve 87  
 tre volte e piú, fin che mirabilmente  
 la nave ivi dipinta ne la polve  
 da terra si levò tutta ugualmente.  
 La vela al vento la donzella solve,  
 per incanto allor nata parimente;  
*e verso il ciel ne va, come per l'onda*  
 suol ir *nocchier* che l'aura abbia *seconda*.

Gano e i compagni, che per l'aria tratti 88  
 da terra si vedean tanto lontani,  
 com'*assassini istranamente attratti*  
*nel lungo ceppo per piedi e per mani*,  
*tremando di paura*, e stupefatti  
 di maraviglia de' lor casi strani,  
 volavan per Levante in sí gran fretta  
 che non gli avrebbe giunti una saetta.

[...] Nei *ceppi*, come stavano, a *disagio* 93  
 Alcina in una *torre* al sol ascose  
 i Maganzesi, avendo riferite  
 del dono a chi 'l donò grazie infinite.

L'autoassoluzione dagli scrupoli (85) è un capolavoro di gioco degli specchi: alla fine non si capisce se l'*onor* derivi dal fatto di aver *tradito* (preso con l'inganno) il *traditor* Gano, o di aver accelerato il viaggio di Gano per *tradir* il *traditor* Carlo e i suoi compagni. Zatti collega giustamente questo



passo alla «simulazione onesta» di Bradamante di fronte a Brunello (OF IV 13). Aggiungo che il contatto è confermato all'ottava 87, dove il movimento nell'aria della nave magica, docile al comando della donzella come a un *nocchier* fortunato, ricorda allo stesso tempo l'ippogrifo paragonato a un *legno* (OF IV 50) e Astolfo *nochier* prudente sull'animale alato (OF XXIII 16; spettatrice è in entrambe le occasioni Bradamante):

La vela *al vento* la donzella solve,  
per incanto allor nata parimente;  
e *verso il ciel ne va, come* per l'onda  
suol ir *nocchier* che l'aura abbia *seconda*.

(CC I 87)

e *per l'aria ne va* come legno unto  
a cui nel mar *propizio vento* spira.

(OF IV 50, 5-6)

Così si parte col pilota inante  
il *nochier* che gli scogli teme e 'l vento;  
e poi che 'l porto e i liti a dietro lassa,  
spiega ogni *vela* e inanzi ai *venti* passa.

(OF XXIII 16, 5-8)

Ma ancor più stretti contatti sul piano testuale, come fa notare nuovamente Zatti, collegano questa visione con quella di un altro naviglio volante, apparso nelle estreme battute dell'*Inamoramento*. Ne veniamo informati dal racconto del santo romito che cura Bradamante ferita: poche ore prima era passata una barchetta volante «carica de spirti», con un nocchiero arrogante che per dispetto aveva affermato di rapire Rugiero perché non fosse mai cristiano (*In. III viii* 56-57):

Ma spesse fiate il dimonio me appare  
in tante forme ch'io non saprei dirti,  
e poco avante io presi a dubitare  
che fosti quel, e stei per non aprirti.  
Questa mattina qua vidi passare  
una barchetta carica de spirti  
che *ne andava per l'aria* alla *seconda*,  
battendo e remi *come fosse in onda*.

56

Colui che stava in popa per nochiero,  
mi disse: «Fratachione, al tuo dispetto  
partito è già di Francia el bon Rugiero,

57

qual saria stato un Christian perfetto.  
 Tolto lo abiamo dal drito sentiero,  
 ché vòlto avria le spale a Macometto;  
 ma di sua legie ormai non credo che esca,  
 et holo detto aciò che ti rincresca!»

Nota giustamente Antonia Tissoni Benvenuti che del rapimento non si parla più, nemmeno nel *Furioso*. Qui però si impone una piccola digressione, che prometto di *far uscire* al proposito. Mentre queste cose accadevano al frate e a Bradamante, la linea narrativa di Rugiero lo aveva portato alla Riviera del Riso, da dove – con Brandimarte e Gradasso, e con l'aiuto fondamentale di Fiordelisa – aveva potuto trarre in salvo Orlando, «preso in tanto errore» (*In. III vii 6, 6*). Subito dopo (*In. III vii 37*) era comparso un nano-messaggero, a rilanciare la *l'aventure* con la denuncia di una misteriosa fellonia da vendicare. Va qui notato, *en passant*, che i più navigati Orlando e Gradasso avevano subodorato qualche incantamento, ma erano stati messi a tacere dallo slancio cavalleresco di Rugiero, deciso a proseguire. Infine, per motivi varî la compagnia si era divisa: Orlando e il fedelissimo Brandimarte si erano incamminati verso Parigi, mentre gli altri due «presero a gire / ove il nano una *torre* ha dimostrata» (55, 5-6). E qui la loro storia si interrompe: «Quel che Rugier facesse e il re Gradasso / vi fia poi raccontato in altra parte» (56, 1-2). Boiardo non ha più modo di riprendere il filo, che tuttavia riemerge nel racconto di Pinabello (*OF II 45*): la *torre* appartiene al castello di Atlante.<sup>65</sup> Nel meccanismo perfettamente oliato che genera la *gionta*, resterebbe dunque irrelata la proposta stuzzicante di quel volo demoniaco, testimoniato dal buon eremita. Liquidare la visione come un'allucinazione, magari prodotta da un eccesso di privazioni ascetiche, sarebbe fuori luogo: le parole di beffa sono troppo circostanziate circa la situazione privata di Rugiero, che per altra via il frate non avrebbe potuto conoscere. Proviamo invece a integrarla nel progetto narrativo boiardesco, formulando due diverse ipotesi:

- si tratta di una visione fittizia ma benefica, volta a far impegnare Bradamante, per mediazione dell'ignaro romito, sul fronte della conversione di Rugiero. Lo sviluppo del *Furioso*, che non fa cenno a

<sup>65</sup> Così interpretano anche Bigi (Ariosto [Bigi]: n. a *OF II 45*) e Tissoni Benvenuti (Boiardo [Tissoni Benvenuti]: n. a *In. III vii 56*).

questa modalità di rapimento, ma affida l'iniziazione della futura progenitrice degli Estensi alle forze congiunte di Merlino e di Melissa, si collocherebbe su questa linea;<sup>66</sup>

- è l'atto finale del vero rapimento da parte di Atlante, che ha attirato Rugiero con l'inganno del nano di III vii 37: la torre non sarebbe allora la destinazione, ma un falso obbiettivo.

Sta di fatto, comunque, che se anche il *Furioso* sembra ignorare questi versi, essi riemergono nel tessuto lessicale e rimico dei *CC*, e in un contesto congruente.<sup>67</sup> Come scrive Marianonietta Acocella, «La nave volante di *Inamoramento* III viii 56-58, piena di demoni che avevano annunciato la perdizione di Ruggiero al romito incontrato da Bradamante, può avere la sua parte nella creazione dell'episodio di Gloricia», anche se «il viaggio aereo viene dalla *Storia vera*».<sup>68</sup>

Torniamo alle vicende di Gano, per mostrare un caso di memoria interna multipla, che consente l'accostamento di situazioni omologhe del *Furioso* e dei *CC*. Su istigazione di Alcina, il Maganzese viene visitato in sogno dall'Invidia:

In questa vision l'Invidia il *core*  
con *man* gli tocca *più fredda che neve*; [...]

*De l'aureo albergo essendo il Sol già uscito,*  
lasciò la visione e il sonno Gano,  
tutto pien di dolor dove sentito  
toccar s'avea con la *gelata mano*.

(*CC* I 56, 1-2 e 57, 1-4)

Ci occuperemo prima della sensazione psicologica, e poi della perifrasi oraria. L'atto di toccare il cuore corrisponde senz'altro al comportamento di Invidia nelle *Metamorfosi*, quando Minerva la indirizza ad Aglauro; ma qui al ricordo della mano «ferugine tincta» (II 798) della dea si so-

<sup>66</sup> Si pensi al verso, denso di memorie intertestuali, «non giunta qui senza voler divino» (*OF* III 9, 2).

<sup>67</sup> Ulteriore e sinistro contatto boiardesco: «La dama il drago morto in braccio pilia /e con quel'entra in una *navicella*, /corendo giù per l'aqua ala *seconda*, /e in meglio 'l lago a ponto se *profonda*» (II xii 60, 7-8). Si resta in famiglia, perché la *dama* è Morgana, che ha fallito un incantesimo sulla pelle dell'amato Ziliante.

<sup>68</sup> Acocella 2007: 293, n. 26.

vrappone quello piú familiare della gelosia che afferra Orlando: «stringersi *il cor* sentia con *fredda mano*» (OF XXIII 111, 6). Le tessere della perifrasi astronomica sembrano solo materiali di riuso, memoria petrarchesca («De *l'aureo albergo*, co l'Aurora inanzi, / sí ratto *usciva il Sol* cinto di raggi», *Tr. Temp.* 1-2) già sperimentata: «ma poi che *'l sole uscí del ricco albergo* / voltò Fortuna ai Saracini il tergo» (OF XL 19, 7-8).<sup>69</sup> Le ritroviamo però anche in un contesto molto vicino al nostro, quando Orlando lascia il campo dopo aver sognato Angelica in pericolo; un'altra notte di visioni fallaci che avranno conseguenze negative per i cristiani:

Ma poi che *'l Sol* con *l'auree* chiome sparte  
del *ricco albergo* di Titone *uscí*,  
e fe' l'ombra fugire umida e nera,  
s'avide il re che *'l paladin* non v'era.

(OF VIII 86, 5-8)

Il collegamento con situazioni narrative somiglianti del *Furioso* è frequente nei *CC*. Talvolta si tratta forse di memoria involontaria, ma in altri casi il richiamo produce un'intenzionale intensificazione del significato, con una vera e propria funzione macrotestuale allargata. È il caso dell'episodio di Bianca, moglie di Ottone da Villafranca, concupita da Penticone figlio di Desiderio (*CC* III). I contatti piú immediatamente tematici rimandano al primo atto delle vicende di Isabella, quando la giovane – promessa a Zerbino – viene insidiata dall'insospettabile Odorico (OF XIII):

Penticon (ché quel nome avea il figliuolo  
del re de' Longobardi) poi che *venne*  
a veder la beltà che prima, solo  
conoscendo per fama, minor *tenne*;  
com' *angel* ch'entra ne le *panie* a volo,  
né può dal *visco* poi ritrar le *penne*,  
si ritrovò nel *cieco laccio* preso,  
che nel viso di lei stava ognor teso.

(CC II 67)

Odorico, che mastro era di guerra,  
in pochi colpi a tal vantaggio *venne*,  
che per morto lasciò Corebo in terra,  
e per le mie vestígie il camin *tenne*.  
Prestogli Amor (se 'l mio creder non erra),  
acciò potesse giungermi, le *penne*,  
e gl'insegnò molte *lusinghe* e *prieghi*,  
con che ad amarlo e compiacer mi *pieghi*.

(OF XIII 26)

[...] et è disposto di far altre prove,  
quando il *pregar* e *proferir* non giove.  
(CC II 71, 7-8)

<sup>69</sup> Le perifrasi sono discusse in Cabani 1990: 125 e 129, studio fondamentale per tutto il discorso che segue.

La batteria delle rime di *OF* XIII 26 si accompagna, nell'ottava 67, a una disseminazione dei riconoscibilissimi materiali lessicali di *OF* XXXIV 77 e 81 (cf. «ascosi lacci», «gran copia di panie con visco»), combinati con il celebre proemio «Chi mette il pié su l'amorosa pania / cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale» di *OF* XXIV (e bisogna tener presente che il racconto della disavventura di Isabella continua in quel canto); inoltre, l'eco della sofferenza di Orlando («sí tutto in preda del dolor si lassa» di *OF* XXIII 112, 2) agisce sul verso «E lasciandosi tutto in preda a quello» [il disio] (*CC* II 70,1).

Particolarmente significativa l'ottava 71, nella quale torna una modalità di riuso di materiali danteschi (Piccarda insieme con Nella, nelle parole di Forese in *Purg.* XXIII e in particolare *Purg.* XXIV 13-14) già utilizzata in quel XIII canto per l'elogio dell'omonima vivente, Isabella d'Este:<sup>70</sup>

La bella donna, *che non men pudica*  
era che bella, e non men saggia e accorta,  
prima che farsi oltre il dovere amica  
di sí importuno amante, esser vuol morta.

(*CC* II 71, 1-4)

*ch'io non so ben se più leggiadra e bella*  
*mi debba dire, o più saggia e pudica,*  
liberale e magnanima Isabella

(*OF* XIII 59, 3-5)

Ma tutto è indarno; che *fermata e certa*  
*più tosto era a morir, ch'a satisfarli.*

(*OF* XIII 27, 1-2)

Infine, l'amara constatazione di Bianca: «Ella conosce ben di non potere / mantener lungamente la contesa; / e stando quivi, se non vuol cadere, / non può, se non da morte, esser difesa» (*CC* 72, 1-4) ricorda la determinazione di Isabella a *OF* XXIX 12, verso l'epilogo della sua storia.

Ma non basta: la triste vicenda viene pressoché duplicata nella prepotenza confessata da Astolfo prigioniero della balena. Il suo errore è compimento dell'annuncio di *OF* XXXIV 86 sulla precarietà del suo rinsavimento:<sup>71</sup> collegamento esplicitato a *IV* 74, 5-6, «quella protezion tutta levando / che san Giovanni avea già di me tolta». Ulteriori contaminazioni testuali, che qui non rincorro, con una vicenda introdotta in

<sup>70</sup> Il rilievo del modello prevale in questo caso sulla topicità dell'elogio, per il quale cf. Casadei 1988: 26 e 31, n. 16.

<sup>71</sup> Cf. Ariosto (Bigi): n. a XXXIV 86: «L'A. ha probabilmente in mente un episodio che egli stesso narrerà, nei *Cinque canti* [...]. L'accenno getta ovviamente una luce ironica sulla validità dello stesso espediente soprannaturale qui escogitato per far recuperare la ragione ad Orlando».

C, quella di Marganorre e dei suoi figli (OF XXXVII), potrebbero essere spia della sperimentazione parallela di soluzioni di peso ideologico differente. Nella terza edizione, attraverso personaggi nuovi e connotati a forti tinte, la condanna della passione irrazionale viene rafforzata negli episodi aggiunti, senza toccare la figura ormai rivalutata di Astolfo. Questa scelta è organica all'investitura di responsabilità che la missione di salvare Orlando, con i suoi corollari epico-mitici, mette sulle spalle del paladino inglese; e tuttavia non avrebbe precluso all'autore altre svolte, se e quando avesse inteso condurre in porto i *Cinque canti*.

Complessivamente, i canti «lunari» sono fortemente produttivi nella stesura dei frammenti: nel racconto del vecchio nella balena (IV 43) avvertiamo la memoria più che altro suggestiva della descrizione del Tempo in OF XXXIV-XXXV (la senilità del personaggio, i nomi dei defunti destinati a sparire, i *velli* – sia pure con diverso valore semantico); abbiamo poi già visto nella similitudine della *Sensa* (CC I 32-33) gli indicatori di misura *una gran massa*, [*immensa/gran*] *copia* utilizzati per gli oggetti del vallone (OF XXXIV 77 e 80-81); e nei provvedimenti di Invidia ritroviamo clausole rimiche e conclusione sbrigativa del catalogo lunare:

E chi gli cortigiani e chi gli *amanti*,  
e chi gli monachetti e i loro abbati:  
quei che le donne tentano *son tanti*,  
*che seriano a fatica noverati*.

(CC I 51, 1-4)

Le lacrime e i sospiri degli *amanti*,

[...]

i vani desideri *sono tanti*

[...]

ciò che *in somma* qua giù perdesti mai,  
là su salendo ritrovar potrai.

(OF XXXIV 75, 1-8)

E infine, il proemio II 1 istituisce un fulmineo contatto con il discorso di San Giovanni (OF XXXV 28) attraverso la variazione *debito mio/debito suo*; contatto in sé minimo se non facesse sistema con le altre occorrenze segnalate, e in modo estremamente suggestivo con la fonte evangelica indicata da Zatti per l'ott. 2, la parabola del buon pastore di *Job*. X 11-12, ripresa poi qui anche a III 11. Si accosta inoltre alla spregiudicata lettura storica della guida lunare l'affermazione secondo la quale i regnanti moderni «migliori non son che Gaio a Roma, / o Neron fosse, o fosser gli altri mostri: / ma se ne tace, perché è sempre meglio / lasciar i vivi, e dir del tempo veglio» (II 5, 5-8), benché in questo caso si tratti di semplice comparazione e non di rovesciamento paradossale, e anche le motivazioni del silenzio siano diverse.

Vediamo ora come una memoria boiardesca possa agire nell'interpretazione come una cartina al tornasole. Nell'imminenza dello scontro fra i due migliori paladini, il narratore dichiara candidamente: «Orlando amò Rinaldo, e gli fu sempre / a far piacer e non oltraggio pronto» (V 33, 1). Non è vero, naturalmente. Noi tutti ricordiamo i feroci duelli dell'*Innamoramento*, il primo e più memorabile fra i canti xxvi e xxvii del primo libro. E anche Ariosto lo sa bene, perché li fa mettere in conto all'eroe furioso nella requisitoria dell'Evangelista: «Sì accecato l'avea l'incesto amore / d'una pagana, ch'avea già sofferto / due volte e più venire empio e crudele, / per dar la morte al suo cugin fedele». Dunque si ha l'impressione di una falla, in questo episodio dei *Cinque canti*. Ma la descrizione della sopravveste di Orlando fa emergere il sommerso dell'affermazione buonista, attraverso la doppia memoria virgiliana e staziana, rielaborata da Boiardo,<sup>72</sup> che rimanda proprio a quel duello fraticida:

Ne l'un quartiere e l'altro la figura  
d'un rilevato *scoglio* avea ritratta,  
che sembra dal mar cinto, e che *non cura*  
*che sempre il vento e l'onda lo combatta*

(CC V 49, 1-4)

Ma il conte, che d'orgoglio è troppo caldo,  
quella percossa *non cura* un lupino;  
e, stretto come un *scoglio* a l'onde saldo,

che *non se crolla dal vento* marino,  
lui con gran forza percosse Ranaldo

(In. I xxvii 6, 1-5)

Contribuisce alla costruzione dell'impresa anche il paragone che descrive l'incedere di Rodamonte:

Esso rassembra in mezo al mar un scoglio,  
e con gran passo alla terra ne viene,  
e per molta superbia e per orgoglio  
dove è più dirupato il camin tiene.

(In. II vi 40, 1-4)

Se poi accostata alle autodefinizioni di Bradamante nelle tormentose giornate dell'episodio di Leone, con la similitudine già ricordata delle api

<sup>72</sup> Per l'analisi di questa stratificazione cf. Zampese 1994: 168-9.

(XLIV 45, 5-6) e la metafora – appunto – dello scoglio incrollabile (XLIV 61, 5-6), l'impresa di Orlando ancora piú strettamente si collega e insieme si contrappone a quella delle *pecchie* esibita da Rinaldo (CC V 46).

Un'altra infrazione solo apparente all'ortodossia boiardesca riguarda la menzione della serie tradizionale dei figli di Namò: «Ottone, Avolio e il frate Berlingiero, / ch'Avino infermo era già un mese in letto» (III 66), per la quale giustamente Zatti osserva che «il famoso quartetto perde la sua compattezza»; ma anche questo discostamento ha un precedente nell'*Inamoramento*: i posti di Ottone e Berlingieri restano vacanti per il periodo della prigionia presso l'Anfrera e per l'occasione si crea la nuova squadra ritmicamente omologa di «Avolio, Avino e Guido e Angelerio» (*In*. I vii 28).

## 7. DIVERTIMENTO

L'episodio della balena, nel IV canto, ha passaggi particolarmente felici, soprattutto nella descrizione degli agi domestici e nelle parti dialogate. Ariosto registra divertito gli interventi dei suoi personaggi, a partire dall'idioletto del vecchio che rivela movenze logico-sintattiche senili, in particolare nel conteggio puntiglioso e reiterato degli abitanti:

sí che, figliuol, non converrà ch'aspetti  
riveder mai piú gli uomini beati,  
ma con noi che tre eramo, et ora teco  
siam quattro, starti in questo ventre cieco.

Ci rimasi io già solo, e poscia dui,  
poi da venti di in qua tre fatti eramo,  
et oggi quattro, essendo tu con nui

(IV 45, 5-8 e 46, 1-3)<sup>73</sup>

Di fronte alla disperazione di Astolfo, della quale si è detto, Ruggiero, benché neofita, si fa predicatore come tradizionalmente Orlando, con scelta opportuna di passi testamentari (*Ezech*, *Prov.*, *Luca*), e resa quasi *ad verbum* della rivisitazione petrarchesca del dettato evangelico: tutte le fonti sono segnalate da Zatti, il quale fa notare come i versi «ma che dal

<sup>73</sup> Da collegare con la contraddizione segnalata da Acocella 2007: 296, rispetto a IV 39, 7-8: «parecchi / altri che ci vedrai, giovani e vecchi»; ma forse il vecchio si riferisce agli «infelici amanti» che ora riposano negli *avelli* (ott. 43).



mar d'iniquitadi a riva / [il peccatore] ritorni salvo, e si converti e viva» (75, 7-8) ripropongano «quanto è letteralmente accaduto a Ruggiero, con il naufragio simbolico (*OF* XLI 4-22) che prelude alla sua conversione». <sup>74</sup> Sull'isola di Alcina, egli aveva sommariamente confortato Astolfo-mirto «al meglio che seppe» (*OF* VI 55), mentre qui «per far nascere conforto» (77, 1) articola l'orazione, con speranza e fiducia nella giustizia divina, tanto che nasce fra lui e il paladino inglese una nobile gara di retorica pia e di citazioni evangeliche, fino al possibile «spunto antiluterano» <sup>75</sup> sulle «buon'opre» (82, 7-8). La decisione di tentare la conversione dei coinquilini (83) sarebbe corriva memoria canterino-pulciana se i due campioni non si fossero appunto «caricati» a colpi di dotte citazioni. La melassa da litania su «fonte di pietà» e «fiume di salute» è presto dissacrata dall'enumerazione «salmi, inni e vangeli, / orazion che a mente avean tenute» (84, 5-6), ma soprattutto dal repentino mutamento di interesse: «Gli dui fedel, de' dui infedeli al prego, / fen punto ai salmi, e a tavola son messi» (89, 3-4). La serata finisce infatti (85-86) a tarallucci e vino, o meglio «a rosto e lessò» (85, 5), altra memoria canterina, già nobilitata da Boiardo in dimensione tragicomica, recuperatone il *cliché* classico, nell'episodio dell'orco di Lucina: <sup>76</sup> «E tre giganti che aveva presi in preda, / percosse a terra qua come ranocchi; / le cosse dispiccò dal busto tosto, / e pose il casso a lessò e il resto a rosto» (*In*. I iii 29). Il contesto alimentare fa ripensare alle scorte di vettovaglie nella nave di Gano, «di pan, di vin, di carne e infin d'aceto / fornita e d'insalata per la sera» (*CC* I 105): dove è anticipato, con maggiore ricchezza proteica, il Bengodi domestico che renderà allettante la ricompensa della Fata Turchina e invidiabili le condizioni di vita di Maramao. <sup>77</sup>

<sup>74</sup> I complessi rapporti di simmetria fra *CC* e corrispondenti luoghi del *Furioso* per questo episodio sono stati esaurientemente messi in luce da Eugenio Refini (2008: 88-100, in particolare 92-3).

<sup>75</sup> Ariosto (Zatti): *ad l.*, sulla scorta di Saccone (1965): 146.

<sup>76</sup> Zampese 1994: 143. Va menzionata la suggestiva interpretazione in chiave alchemica della cena nel ventre della balena proposta di recente da Cristina Ubaldini (2009: 284-5).

<sup>77</sup> I riferimenti sono naturalmente a Collodi, *Pinocchio*, cap. XXIV e alla canzoncina popolare *Maramao perché sei morto* (già definita «antica canzone volgare» da Giuseppe Gioachino Belli, nelle sue annotazioni al sonetto *Er canto provibbito*, in Belli [Teodonio]: n. 887). Non sembri troppo peregrino l'accostamento alle vicende del burattino: la lettura dei *CC* da parte di Collodi è stata ipotizzata – forse con eccessiva cautela – da Allan Gilbert (1956: 260-3) a proposito dell'episodio della balena.

Collegato a quella *nonchalance* che abbiamo più volte osservato è il trattamento colloquiale del «ver c'ha faccia di menzogna»: «non so dir certo» – «scrive Turpino» – «ch'a ridirla le guance mi fa rosse» – «do scrive pure» – «non l'afferm'io per certo né lo niego», in *climax* (CC IV 87-89) fino all'arguto stacco metanarrativo: «Finch'io ritorno a rivederli, ponno / cenare ad agio, e dipoi fare un sonno» (IV 89, 8-9).

## 8. PER CONCLUDERE

Più volte ci è accaduto di riconoscere in questi canti momenti divertiti. È qualcosa di diverso dall'ironia: è il piacere giocoso (e forse in alcuni casi persino destinato a rimanere privato) della scrittura, non un intervento critico sul reale. In genere è prodotto dalla dimensione colloquiale e domestica del discorso.

Dall'altra parte però, non armonizzato, sta il registro «austero e come invernale»<sup>78</sup> di molte pagine: ne è conseguenza il «vario stile», la dissonanza tonale. Abbiamo inoltre incontrato, in quantità rilevante, soluzioni non pienamente risolte sul piano della struttura tematica e su quello stilistico: rispetto alle quali la prospettiva critica più corretta credo consista nel limitarsi a osservare lo stato dell'arte in una fase di elaborazione che non necessariamente sarebbe stata l'ultima, nelle intenzioni dell'autore.<sup>79</sup> Vale la pena di citare la nota affermazione del Pigna (prescindendo qui dalla sua convinzione che Ariosto intendesse i CC come l'inizio di un nuovo poema):

Egli dicea che questa era un'orditura: e che deliberato havea di trapporvi abbattimenti, e viaggi, e altre somiglianti cose, che compimento le dessero. Dal che comprender si può qual fosse la via del comporre da lui usata. Primieramente molti Episodij atti ad essere allargati in un raccoglieva, e le attioni poi vi frammetteva, che gli paressero a dare spirito al rimanente bastevoli.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> C. Segre in Ariosto (Segre): 481.

<sup>79</sup> Commenta Carlo Dionisotti a proposito di un luogo spinoso, l'irriguardosa menzione dei «corsar» «Oria o Adorno» (III 71, 5): «E mentre [...] mi spiego che l'Ariosto abbia potuto d'impeto scrivere questi versi, non posso credere che egli li avrebbe lasciati tal quali, se fosse venuto al punto di pubblicare i CC» (Dionisotti 1960: 65). Ma si veda ora l'attentissima discussione dei «paletti» cronologici di Dionisotti in Campeggiani 2016: 7-91 (87-90 per «Oria od Adorno»).

<sup>80</sup> Pigna, *Romanzi* II: 117.

Il *Furioso* del '32 annulla definitivamente quel progetto? Possiamo raccogliere qualche altro elemento di riflessione. Sicuramente Ariosto nell'elaborazione di C intervenne anche sulla cronologia interna al racconto, con alcuni mutamenti testuali. Il più significativo – che mi pare non sia stato finora approfondito<sup>81</sup> – è l'aspettativa di vita quasi raddoppiata per Ruggiero, dai «quattro anni» di XXXVII 61, 4 AB, ai *sette* dell'ultima redazione (XLI 61 C):

61

Avea il Signor, che 'l tutto intende e vede,  
 rivelato al santissimo eremita,  
 che Ruggier da quel dì c'hebbe la fede,  
 dovea *sette anni*, e non più, stare in vita;  
 che per la morte che sua donna diede  
 a Pinabel, ch'a-llui fia attribuita,  
 saria, e per quella ancor di Bertolagi,  
 morto da i Maganzesi empì e malvagi.<sup>82</sup>

Lo spostamento, altrimenti ingiustificato, acquista senso se si considera che consentirebbe di sviluppare la materia dei *cinque* o più nuovi *canti*, che ha inizio con il concilio delle fate (relativamente lontano dalle vicende boiardesche di Morgana: cf. ott. I 14,4) e che almeno per ciò che conosciamo ovviamente precede la morte di Ruggiero. La cadenza quinquennale ribadita nelle ottave  $\beta$  e 4 garantisce inoltre una convocazione ordinaria del congresso, slegata da urgenze contingenti, e suggerisce una imprecisata distensione temporale.

Ma almeno in un altro caso il poeta introduce indicatori cronologici. Nell'imminenza del duello finale, apprendiamo che è passato «un anno, un mese e un giorno» (XLVI 102, 5) – cui andrà aggiunto un margine per il viaggio – dalla decisione di Rodomonte di chiudersi in cella; una durata autoimposta che non era stata specificata al momento della sua sconfitta ad opera di Bradamante: «Partissi; e nulla poi più se n'intende».

<sup>81</sup> Segnalano il mutamento, senza commentarlo, Marco Dorigatti (1992: 172) e Casadei 2016: 104, n. 25.

<sup>82</sup> Ricapitoliamo le precedenti anticipazioni profetiche: Melissa vede Ruggierino vendicare la morte del padre col «sangue di Pontier» (OF III 24, 5-8); Atlante lamenta che «in tempo breve / morir cristiano a tradimento deve» (OF IV 29, 7-8) e ancora – ormai spirito – conferma: «tra' cristiani a tradigion morrai» (OF XXXVI 64, 4); infine, l'eremita riceve in visione da Dio anche l'informazione della futura «morte rea» (OF XLI 54, 6), ma «narra a Ruggier quel che narrar conviensi; / e quel ch'in sé de' ritener, ritiensi» (ivi, 67, 7-8).

se, / se non che stava in una grotta scura» (XXXV 52, 1-2 C; con minime varianti rispetto a XXXII 54, 1-2 AB). Le ottave 102 e 103 del canto XLVI sono una circoscritta e mirata aggiunta di C, inserita fra quelle che in A e in B erano rispettivamente le 75-76 e 74-75 del canto XL.<sup>83</sup>

Se calcoliamo circa un anno per lo svolgimento delle vicende comprese fra il XXXV canto e il finale, il naufragio di Ruggiero e la profezia dell'eremita si collocano più o meno a metà strada: al momento della sfida di Rodomonte, sarebbero dunque stati consumati i primi sei mesi di quei sette anni. La complessiva ristrutturazione cronologica dimostrerebbe che il progetto di proseguire la narrazione era tenuto aperto, si trattasse di un libro totalmente nuovo,<sup>84</sup> o piuttosto di un allungamento, questa volta lineare, del *Furioso*.<sup>85</sup>

Un'ultima riflessione, avviandomi a concludere. Non intendo certo banalizzare la portata tragica della storia reale che si riverbera nelle invenzioni (questo però vale anche per il *Furioso*, e specialmente per C).<sup>86</sup> Tuttavia, sul piano della costruzione narrativa non si deve a parer mio inferire una prospettiva globalmente disforica dall'indiscutibile cupezza di alcune avventure dei *Cinque canti* e dall'altrettanto innegabile «crisi della solidarietà» che ne emerge. Dire che Morgana e Alcina progettavano la distruzione della civiltà occidentale non porta automaticamente all'esecu-

<sup>83</sup> Va inoltre sottolineato che informazioni così precise sono eccezionali nel *Furioso*. Troviamo bensì frequenti indicazioni di «ampie campate temporali», come l'inverno della sfortunata inchiesta di Orlando; ma «naturalmente un lettore del poema ariostesco non può aspettarsi qualcosa che assomigli a un calendario delle avventure; non c'è nulla di simile, ci sono invece indicatori generici di durata [...] che danno al lettore la sensazione di una isocronia tra i vari fili dell'*entrelacement*» (Praloran 1994: 1-55; cito dalle pp. 13 e 14).

<sup>84</sup> Testimoniano la diffusa ricezione dei CC come opera nuova anche le scelte iconografiche editoriali analizzate da Torre 2014: 227-62.

<sup>85</sup> Senza dubbio la svolta strutturale di C assorbe organicamente nuove istanze ideologiche, come abbiamo accennato; tuttavia con il duello finale «il poema non è del tutto concluso e, al di là della sua fine testuale, resta spazio per ulteriori narrazioni» (Delcorno Branca 2007: 129). Che i nuovi canti dovessero seguire la chiusa nel progetto della seconda edizione è sempre stato sostenuto da Alberto Casadei (cf. la discussione analitica della questione in Casadei 1993: 111-7; e ancora Casadei 1992: 215); e che la conclusione di C coniughi un'oggettiva compiutezza con la «promessa di una continuazione» è da ultimo affermato in Casadei 2016: 108-109. Su una possibile quarta edizione si vedano Bologna 1993: 82; Bruscaagli 2016: 31, 35.

<sup>86</sup> Del resto, anche «le varianti di argomento storico di C non testimoniano semplicemente una fase di pessimismo, ma una situazione assai più variegata» (Casadei 1993: 166; e in generale Casadei 1988: 151 ss.).

zione del proposito; e se nelle ultime ottave nessuno aiuta Carlo, non è escluso un ravvedimento operoso (si ricordi l'ottava V 22, già menzionata).<sup>87</sup> Se è vero, inoltre, che le macchinazioni delle fate inducono ammutinamenti e contrapposizioni fratricide, questo imbarazza noi moderni piuttosto che i lettori rinascimentali di materia cavalleresca, abituati alle impennate senza scrupoli e ai successivi bandi dei paladini più popolari.

Ma ora leggiamolo, questo finale periglioso e fortunato nello stesso tempo (CC V 92):

Carlo ne l'acqua giù dal ponte cade, 92  
 e non è chi si fermi a darli aiuto;  
 che sí a ciascun per sé da fare accade,  
 che poco conto d'altri ivi è tenuto:  
 quivi la cortesia, la caritade,  
 amor, rispetto, beneficio avuto,  
 o s'altro si può dire, è tutto messo  
 da parte, e sol ciascun pensa a se stesso.

La storia, quella vera, aveva da poco mostrato l'analogo e irrimediabile incidente di Francesco I a Pavia, che Ariosto registra, con parole molto simili, negli affreschi della Rocca di Tristano:<sup>88</sup>

Vedete quante lance e quante spade  
 han d'ogn'intorno il re animoso cinto;  
 vedete che 'l destrier sotto gli cade:  
 né per questo si rende o chiama vinto,  
 ben ch'a lui solo attenda, a lui sol corra  
 lo stuol nimico, e non è chi 'l soccorra.  
 (OF XXXIII 52, 3-8)

Ma per l'imperatore c'è un salvataggio *in extremis*:

<sup>87</sup> Cf. *supra*: 218. La svolta *in extremis* dell'ultima ottava è poi di per sé una prova «contro le ipotesi di un pessimismo totale dei CC» (Casadei 1993: 125n.).

<sup>88</sup> È potentemente suggestivo – e non incompatibile con quanto stiamo osservando – anche il parallelismo, ripreso da Zatti (Ariosto [Zatti]: nota a V 89) sulla scorta di David Quint (Ariosto [Sheers–Quint]: 11), con l'incompiuto finale della *Pharsalia*, un testo ben presente in questi canti. Per tutti questi aspetti, «il finale reale è per certi versi più significativo di quello virtuale suggerito dalla logica della trama e del genere» (Sangirardi 2006: 219).

Se si trovava sotto altro destriero  
 Carlo, che quel che si trovò quel giorno,  
 restar potea ne l'acqua di leggiero,  
 né mai più in Francia bella far ritorno.

(CC V 93, 1-4)

Ariosto si intende di cavalli, e con lui i suoi personaggi: persino il pazzo Orlando conserva, in forma distorta, questa sua competenza, quando chiede al malcapitato pastore «qualche aggiunta» nel baratto fra il *ronzin* e la *giumenta* di buona razza, che ha il solo difetto di essere morta (OF XXX, 5-6). La cultura rinascimentale annette spesso alla scelta della cavalcatura valori simbolici o almeno scaramantici;<sup>89</sup> e i trattati specialistici teorizzano una corrispondenza – ricondotta come per l'uomo alla dottrina degli umori – fra i colori del mantello, la complessione dell'animale e il suo carattere:

Dirò dunque primieramente che la qualità del cavallo dipende da i quattro elementi, et con quello elemento del quale più partecipa si conforma. [...] Ma quando con la debita proportionione partecipa di tutti, all'hora sarà perfetto. [...] Il cavallo bianco moscato negro sarà molto leggiero, et assai destro, et di buon senso.<sup>90</sup>

Carlo poteva dunque rallegrarsi della sua scelta felice:

Bianco era il buon caval, fuor ch'alcun nero  
 pelo, che parean mosche, avea d'intorno  
 il collo e i fianchi fin presso alla coda:  
 da questo al fin fu ricondotto a proda.

(CC V 93, 5-8)

Cristina Zampese  
 (Università degli Studi di Milano)

<sup>89</sup> Un esempio: nella cerimonia trionfale del cosiddetto *possesso* della città di Roma (11 aprile 1513), Leone X volle procedere «in sella a quello stesso cavallo [un bianco turco] che esattamente un anno prima [...] egli cavalcava, allorché le sue truppe furono rotte dai Francesi a Ravenna» (Gareffi 1987: 86).

<sup>90</sup> Grisoni 1571, parte I: 8-9 e 16.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## LETTERATURA PRIMARIA

- Ariosto (Bigi) = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a c. di Cristina Zampese, Milano, Rizzoli, 2012<sup>2</sup>.
- Ariosto (Casadei) = Alberto Casadei, *Le ottave di Ariosto* «Per la Storia d'Italia», «Studi di Filologia Italiana» 50 (1992): 41-92.
- Ariosto (Debenedetti) = *I frammenti autografi dell'«Orlando furioso»*, a c. di Santorre Debenedetti, premessa di Cesare Segre, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010.
- Ariosto (Firpo) = *Cinque canti di un nuovo libro di M. Lodovico Ariosto, i quali seguono la materia del «Furioso», di nuovo mandati in luce*, a c. di Luigi Firpo, Torino, UTET, 1963.
- Ariosto (Ruscelli) = «*Orlando Furioso*» di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato. Al quale di nuovo sono aggiunte le Annotazioni, gli Avvertimenti, et le Dichiarationi di Girolamo Ruscelli, la Vita dell'autore, descritta dal Signor Giovambattista Pigna, gli Scontri de' luoghi mutati dall'autore dopo la sua prima impressione, la Dichiaratione di tutte le favole, il Vocabolario di tutte le parole oscure, et altre cose utili e necessarie, Venezia, Valgrisi, 1556.
- Ariosto (Segre) = Ludovico Ariosto, *Opere minori*, a c. di Cesare Segre, Milano · Napoli, Ricciardi, 1954.
- Ariosto (Sheers–Quint) = Ludovico Ariosto, *Cinque canti / Five Cantos*, translated by Alexander Sheers, David Quint, Berkeley · Los Angeles · London, University of California Press, 1995.
- Ariosto (Zatti) = *Cinque canti*, a c. di Sergio Zatti, in «*Orlando furioso*» e «*Cinque canti*» di Ludovico Ariosto, a c. di Remo Ceserani, Sergio Zatti, Torino, UTET, 1997, 2 voll., II: 1653-818.
- Belli (Teodonio) = Giuseppe Gioachino Belli, *Tutti i sonetti romaneschi*, a c. di Marcello Teodonio, Roma, Newton Compton, 1998.
- Boccaccio (Zaccaria) = Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a c. di Vittorio Zaccaria, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, VII-VIII, Milano, Mondadori, 1998.
- Boiardo (Tisisoni Benvenuti) = Matteo Maria Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*, edizione critica a c. di Antonia Tisisoni Benvenuti, Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tisisoni Benvenuti, Milano · Napoli, Ricciardi, 1999, 2 voll.
- Grisoni 1571 = *Ordini di cavalcare, et modi di conoscere le nature de' cavalli [...] composti dal signor Federico Grisoni gentilhuomo Napolitano*, Venezia, Gio. Andrea

- Valvassori detto Guadagnino, 1571.
- Machiavelli (Sasso–Inglese) = Niccolò Machiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, introduzione di Gennaro Sasso, premessa e note di Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli, 2010.
- Pigna, *Romanzi* = *I Romanzi di messer Giovan Battista Pigna*, Venezia, Valgrisi, 1554.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Acocella 2007 = Mariantonietta Acocella, *Cassio da Narni tra Ariosto e Luciano. La «Storia vera» e il «Charon» nella «Morte del Danese»*, in Andrea Canova, Paola Vecchi Galli (a c. di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Novara, Interlinea, 2007: 287-324.
- Baldassarri–Praloran 2016- = Guido Baldassarri e Marco Praloran (dir. da), *Lettura dell'«Orlando Furioso»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2 voll., vol. I a c. di Gabriele Bucchi e Franco Tomasi, 2016, vol. II a c. di Gabriele Bucchi, Annalisa Izzo e Franco Tomasi, in c. s.
- Beer 1987 = Marina Beer, *Romanzi di cavalleria: il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987.
- Bologna 1993 = Corrado Bologna, *Lettura dell'«Orlando Furioso»* (1993), in Id. *La macchina del «Furioso». Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 1998: 49-219.
- Bruscagli 2003 = Riccardo Bruscagli, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
- Bruscagli 2016 = Riccardo Bruscagli, *I Cinque canti dell'Ariosto*, in Johannes Bartuschat, Franca Strologo (a c. di), *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, Ravenna, Longo editore, 2016: 19-52.
- Cabani 1990 = Maria Cristina Cabani, *Costanti ariostesche: tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990.
- Cabani 2016 = Maria Cristina Cabani, *Ariosto, i volgari e i latini suoi*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2016.
- Calderari 2012 = Gionas Calderari, *Di alcune fonti rinascimentali dei Cinque canti*, «Filologia e Critica» 9/1 (2012): 114-29.
- Campeggiani 2016 = Ida Campeggiani, *Una nuova datazione per i Cinque canti*, «Storie e linguaggi» 2/1 (2016): 71-94.
- Canova 2013 = Andrea Canova, *Demogorgon, un finto «Orlando furioso» e qualche appunto lessicale*, in Eugenio Camerlenghi et alii (a c. di), *Società, cultura, economia. Studi per Mario Vaini*, Mantova, Accademia nazionale Virgiliana di scienze lettere e arti, 2013: 231-48.
- Casadei 1988 = Alberto Casadei, *La strategia delle varianti: le correzioni storiche del*



- terzo «Furioso»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.
- Casadei 1992 = Alberto Casadei, «*La morte del Danese*» di Cassio da Narni: *questioni testuali e critiche*, in Amedeo Quondam, Riccardo Bruscagli (a c. di), *Tipografie e romanzi in Valpadana fra Quattro e Cinquecento*, Modena, Panini, 1992: 207-17.
- Casadei 1993 = Alberto Casadei, *Il percorso del «Furioso». Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Casadei 2016 = Alberto Casadei, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016.
- Cavicchi 2011 = Camilla Cavicchi, *Musici, cantori e «cantimbanchi» a corte al tempo dell'«Orlando furioso»*, in Gianni Venturi (a c. di), *L'uno e l'altro Ariosto, in corte e nelle delizie*, Firenze, Olschki, 2011: 263-89.
- Ceserani 1988 = Remo Ceserani, *L'impresa delle api e dei serpenti*, «Modern Language Notes» 103/1 (1988): 172-86.
- Contini 1937 = Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto* (1937), in Id., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974: 232-41.
- Delcorno Branca 2007 = Daniela Delcorno Branca, *La conclusione dell'«Orlando Furioso»: qualche osservazione*, in Andrea Canova, Paola Vecchi Galli (a c. di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Novara, Interlinea, 2007: 127-37.
- Delcorno Branca 2012 = Daniela Delcorno Branca, *Lo spazio delle fate nell'«Innamoramento de Orlando»*, in Andrea Canova, Gino Ruozzi (a c. di), *Boiardo a Scandiano. Dieci anni di studi*. Atti del Convegno, Scandiano, 21 maggio 2011, Novara, Interlinea, 2012: 137-55.
- Dionisotti 1960 = Carlo Dionisotti, *Per la data dei «Cinque canti»* (1960), in Id., *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a c. di Giuseppe Anceschi, Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003: 51-80.
- Dorigatti 1992 = Marco Dorigatti, *Il boiardismo del primo «Furioso»*, in Amedeo Quondam, Riccardo Bruscagli (a c. di), *Tipografie e romanzi in Valpadana fra Quattro e Cinquecento*, Modena, Panini, 1992: 161-74.
- Dorigatti 2009 = Marco Dorigatti, *La favola e la corte. Intrecci narrativi e genealogie estensi dal Boiardo all'Ariosto*, in Gianni Venturi, Francesca Cappelletti (a c. di), *Gli dei a corte: letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Firenze, Olschki, 2009: 31-54.
- Gareffi 1987 = Andrea Gareffi, *Il possesso di Leone X* (1987), in Id., *La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1991: 81-98.
- Gilbert 1956 = Allan Gilbert, *The Sea-Monster in Ariosto's «Cinque canti» and in «Pinocchio»*, «Italice» 33/4 (1956): 260-3.
- Gritti in c. s. = Valentina Gritti, *Per l'edizione critica dei Cinque canti di Ariosto*, «Filologia Italiana» in c. s.
- Grossvogel 1992 = Steven Grossvogel, *Ambiguity and allusion in Boccaccio's «Filocolo»*, Firenze, Olschki, 1992.

- Lockwood 2009 = Lewis Lockwood, «*It's true that Josquin composes better...*». *The Short Unhappy Life of Gian de Artiganova*, in Mary Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo, Leo Franc Holford-Strevens (ed. by), *Uno gentile et subtile ingenio. Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, Turnhout, Brepols, 2009: 201-16.
- Manzocchi 2012 = Mattia Manzocchi, «*Che l'autor s'habbia corretto, così nell'ortografia come nelle parole*». *Considerazioni sugli interventi correttori di Girolamo Ruscelli al testo dell'«Orlando Furioso»*, in Annalisa Izzo (a c. di), *L'«Orlando Furioso» e la tradizione cavalleresca*, «Versants» 59 (2012) [numero monografico]: 151-64.
- Marchesi 2011 = Andrea Marchesi, *Oltre il mito letterario, una mirabolante fabbrica estense. Protagonisti e significati nel cantiere di Belvedere (e dintorni)*, in Gianni Venturi (a c. di), *L'uno e l'altro Ariosto, in corte e nelle delizie*, Firenze, Olschki, 2011: 175-214.
- Matarrese 2004 = Tina Matarrese, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi. Dall'«Innamoramento de Orlando» all'«Orlando innamorato»*, Novara, Interlinea, 2004.
- McLaughlin 2008 = Martin McLaughlin, *L'ambigua freschezza dell'«Orlando furioso» del 1516*, «Italianistica» 37/3 (2008): 159-66.
- Montagnani 2004 = Cristina Montagnani, «*Queste historie di fabulosi sogni son dipinte*»: Boiardo, Ariosto e la genealogia degli Este, in Ead., «*Andando con lor dame in avventura*». *Percorsi estensi*, Galatina, Congedo, 2004: 103-26.
- Morini 1979 = Luigina Morini, *Ruscelli e le pretese varianti ariostesche al «Furioso» del '32*, in Franco Alessio, Angela Stella (a c. di), *In ricordo di Cesare Angelini: studi di letteratura e di filologia*, Milano, Il Saggiatore, 1979: 160-84.
- Mussini Sacchi 1991 = Maria Pia Mussini Sacchi, *Per la fortuna del Demogorgone in età umanistica*, «Italia Medioevale e Umanistica» 34 (1991): 299-310.
- Nazari 1876 = Giulio Nazari, *Dizionario veneziano-italiano e regole di grammatica*, Belluno, Tissi, 1876 [ristampa anastatica: Bologna, Forni, s. a.].
- Praloran 1994 = Marco Praloran, *Temporalità e tecniche narrative nel «Furioso»* (1994), in Id., *Tempo e azione nell'«Orlando Furioso»*, Firenze, Olschki, 1999: 1-55.
- Praloran 2007 = Marco Praloran, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento* (2007), in Id., *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009: 99-123.
- Quint 1992 = David Quint, *La fortuna di Morgana: da Boiardo al Marino*, in Amedeo Quondam, Riccardo Brusagli (a c. di), *Tipografie e romanzi in Valpadana fra Quattro e Cinquecento*, Modena, Panini, 1992: 99-106.
- Rajna 1975 = Pio Rajna, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*. *Ristampa della seconda edizione 1900 accresciuta d'inediti*, a c. e con presentazione di Francesco Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975.
- Refini 2008 = Eugenio Refini, *L'isola-balena tra «Furioso» e «Cinque canti»*, «Italianistica» 27/3 (2008): 88-100.

- Rizzo 1990 = Anna Rizzo, *Similitudini e comparazioni nell'«Orlando furioso»*, «Rassegna della letteratura italiana» 94 (1990): 83-8.
- Saccone 1965 = Eduardo Saccone, *Appunti per una definizione dei «Cinque canti»* (1965), in Id., *Il soggetto del «Furioso» ed altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974: 119-56.
- Sangirardi 2006 = Giuseppe Sangirardi, *Ludovico Ariosto*, Firenze, Le Monnier, 2006.
- Segre 1954a = Cesare Segre, *Appunti sulle fonti dei «Cinque canti»* (1954), in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966: 97-109.
- Segre 1954b = Cesare Segre, *Studi sui «Cinque canti»* (1954), in Id., *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966: 121-77.
- Segre 2008 = Cesare Segre, *Le notti di Bradamante e le varianti narrative dell'«Orlando furioso»*, «Esperienze letterarie» 32/1 (2008): 3-15.
- Torre 2014 = Andrea Torre, *Illustrando i «Cinque canti»*, in Lina Bolzoni (a c. di), *L'«Orlando Furioso» nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014: 227-62.
- Trovato 1991 = Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- Ubaladini 2009 = Cristina Ubaladini, *Metamorfosi del mostro marino nell'«Orlando furioso» e nei «Cinque canti»*, in Gianni Venturi, Francesca Cappelletti (a c. di), *Gli dei a corte: letteratura e immagini nella Ferrara estense*, Firenze, Olschki, 2009: 263-85.
- Zampese 1994 = Cristina Zampese, *Or si fa rossa or pallida la luna. La cultura classica nell'«Orlando innamorato»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994.
- Zatti 1997a = Sergio Zatti, *Il lavoro di tutta una vita: l'elaborazione del «Furioso» e i «Cinque canti»*, in «Orlando furioso» e «Cinque canti» di Ludovico Ariosto, a c. di Remo Ceserani, Sergio Zatti, Torino, UTET, 1997, 2 voll., I: 27-58.
- Zatti 1997b = Sergio Zatti, *Introduzione*, in «Orlando furioso» e «Cinque canti» di Ludovico Ariosto, a c. di Remo Ceserani, Sergio Zatti, Torino, UTET, 1997, 2 voll., II: 1633-51.

RIASSUNTO: Nella sua incompiutezza, il grande frammento dei *Cinque canti* conserva tracce visibili del processo di elaborazione della scrittura: un terreno di studio di grande interesse, per molti aspetti ancora da indagare. Il saggio apre una serie di percorsi tematici e stilistici all'interno del testo, con frequenti agganci intertestuali al *Furioso* e all'*Innamoramento de Orlando*, anche in vista di qualche riflessione sul progetto ariostesco.

PAROLE CHIAVE: Ariosto, *Cinque canti*, *Orlando Furioso*, Boiardo, *Innamoramento de Orlando*.

ABSTRACT: Thanks to its being unfinished, the wide fragment of Ariosto's *Five cantos* keeps clear traces of the elaborating process: a very interesting matter, not yet studied in depth. The paper goes through several thematic and stylistic paths and shows intertextual connections with the *Orlando Furioso* and the *Inamoramento de Orlando*, also in order to make some considerations concerning Ariosto's plans.

KEYWORDS: Ariosto, *Cinque canti*, *Orlando Furioso*, Boiardo, *Inamoramento de Orlando*.